ميخائيل باختين

# جمالية الإبداع اللفظي

ترجمة وتقديم
شكير نصر الدين

دال

# جمالية الإبداع اللفظي

- **ميخائيل باختين**
- **جمالية الإبداع اللفظي**
- ترجمة وتقديم: شكير نصر الدين




- الطبعة الأولى 2011
- الإخراج الضوئي: هالا خليل
- الناشر: دال للنشر والتوزيع

سورية ـ دمشق ـ ص.ب: 29170

هاتف: 00963 944 464830

البريد الإلكتروني: n_hammdan@yahoo.com

ميخائيل باختين

# جمالية الإبداع اللفظي

ترجمة وتقديم : شكير نصر الدين

# مقدمة

كتاب «*جمالية الإبداع اللفظي*» للمفكر الروسي ميخائيل باختين (1895 ـ 1975) مصنف تم جمعه ونشره بعد وفاة صاحبه (1979 بالنسبة للطبعة الروسية و1984 فيما يخص النسخة الفرنسية) وهو يضم في واقع الأمر أكثر من كتاب بالنظر إلى حجم الدراسات التي شملها حيث يمكن اعتبار كل من «*المؤلف والبطل*» و«*رواية التعلم في تاريخ الواقعية*» و«*أجناس الخطاب*» بمثابة كتب داخل كتاب واحد ولن ندخل في أي جدال قد يختص به النقد التكويني عن مدى انتساب هدا الجزء أو ذاك. إلى (أو ترتيبه الزمني في) ببليوغرافيا الباحث الروسي التي قيل بصددها الكثير ولم يحسم إلا في النزر اليسير منها. هذا فضلا عن باقي الدراسات والتي وفرت جميعها مادة معرفية وبحثية امتدت إلى أكثر من نصف قرن.

وإذا كانت المكتبة العربية قد ضمت بين رفوفها ترجمة كل من كتابي «*الماركسية وفلسفة اللغة*» و«*شعرية دوستويفسكي*» فما تبقى ليس سوى دراسات مجتزأة من هدا الكتاب أوذاك، عدا أن السائد في التمثلات والتطبيقات النقدية العربية لنصوص باختين هوالاختزال والاجتزاء اذ يتم اختصار اطروحاته الفكرية والنظرية في أطر مرجعية ومدارس نقدية هو أرحب منها ولا تتسع لفكر أسس نظره على تكامل

المعارف وتداخل تخومها. وهكذا يتم حصره مثلاً، إلى جانب خانات أخرى، في «سوسيولوجيا الأدب» أو في «الايديولوجيا الماركسية» أو غيرها. بل إن هنالك من يعدد وجوه باختين الكثيرة حيث يتم ذكر باختين الإيديولوجي والسيميائي وفيلسوف اللغة وعالم الثقافة أويتم الاكتفاء بالحديث عن البوليفونية أو الحوارية والظفر منهما بالقشور دون أدنى جهد لتأصيل التصورات والمفاهيم أو، فيما يشبه عملية تشييئ لباختين، تتم الإحالة إلى الكرنفالية المتصلة برابليه دون تنزيلها في التربة العربية واستثمارها في دراسة المتون التراثية المشكلة للذخيرة العربية المكتوبة والشفوية على السواء، أو الحديث عن تناوله من زاوية تاريخ الأدب ومحاولات وضعه «مع أو ضد» (الشكلانيين الروس مثلاً أو الفلسفة المثالية الألمانية أو دوسوسير (اللساني) أو غيرهم). وفي كل الأحوال إذا كان لابد من إطار مرجعي يسند النظرية الباختينية فهو الفلسفة الجمالية العامة التي تسمح بتناول وتلقي النص الباختيني وفق إطاره المرجعي السليم الذي أسس عليه. ولسوف يتضح للقارئ العربي من خلال ترجمتنا هذه ما يمكن أن يصحح تلك الصورة المشوشة بل والمغلوطة عن مفكر كان المبدأ الأساسي في رؤيته لكل المظاهر هو مبدأ الوصل أو التمفصل. مما يتيح قراءة جديدة للنص الباختيني واعتبار المفكر وفكره بالنظر إلى كل تلك الوجوه المذكورة في اتصالها وليس في انفصالها إذ كيف يعقل حصر مفكر اللااكتمال والانفتاح والحوارية داخل خانات تحد وتقصي وتختزل. فكر ينبني على التلاحم لا التنافر. تلاحم الفهم والمعرفة الإدراكية والتبادل اللفظي. الحوار والمونولوغ، المتكلم والمخاطب، الهوية والتعدد، الكوني والمحلي. التلفظ والملفوظ. وباختصار قد تسعفنا استعارة «الحوض الذي لا تحده ضفاف» في التعبير بحق عن نظرية باختين الجمالية حيث تلتقي وتتقاطع المعارف والمباحث والتصورات والمفاهيم وتنصهر دون حدود جازمة ومطلقة. ولعل السمة الأبرز في التأليف عند باختين هي تلك

المتعلقة بصهر ونحت المفاهيم من قبيل الكرنطوب والتموضع الخارجي والمعطى ـ المرتقب وغيرها أو من خلال إفراغ مفهوم من محتواه المتداول في حقل معين ومنحه محتوى جديد في حقل مغاير مثلما هو الشأن بالنسبة لمفهوم التعالي في الجمالية الألمانية وليس بمعناه المثالي في اللغة الفرنسية خاصة حيث يتم إفراغه من حمولته الميتافيزيقية ويستنبت في تربة جديدة للتعبير عن التموقع الخارجي في منحاه الأفقي والإنساني الذي قد يسم العلاقة بين المؤلف والبطل مثلاً. تلك العلاقة التي تشكل قطب الرحى في الدراسة الأولى من كتابنا هذا والتي يعود تاريخ كتابتها حسب نص الأرشيف إلى الفترة بين 1920 و1930 بعنوان «*المؤلف والبطل في السيرورة الجمالية*» أما الدراسة الثانية فقد وردت في نص الأرشيف بعنوان «*رواية التعلم ودلالتها في تاريخ الواقعية*» بتاريخ 1936 ـ 1938 والثالثة بتاريخ 1952 ـ 1953 تحت عنوان «*مشكل أجناس الخطاب*» فيما حملت الدراسة الرابعة وفق الأرشيف اسم «*مشكل النص في كل من اللسانيات والفيللوجيا والعلوم الإنسانية، بحث في التحليل الفلسفي*» بتاريخ 1959 ـ 1961. فضلاً عن مقالة «*الدراسات الأدبية اليوم*» وهي بمثابة جواب خص به باختين مجلة «*السلام الجديد*» في عددها 11 لسنة 1970 فيما احتفظت «*الدفاتر 1970 ـ 1971*» بعنوانها وتاريخها وآخر ما كتبه باختين فهو نص يعود إلى سنة 1974 بعنوان «*عن منهاجية العلوم الإنسانية*» وللقارئ أن يضع جميع هذه الدراسات في سياقها التاريخي كيما يتبين بعد إطلاعه عليها كم كان باختين رائداً وسباقاً في العديد من المباحث المتخصصة والوقوف عند الراهنية المستمرة لفكر هذا الباحث ومقدار الحاجة الملحة في الفضاء الثقافي العربي إلى الأخذ من معين هذا «المحيط بلا ضفاف».

تبقى الإشارة إلى مسالة ذات صلة بعملية ترجمة كتاب «*جمالية الإبداع اللفظي*» إلى العربية والماخوذ عن النص الفرنسي ونجمل ذلك على الخصوص

في مظهرين اثنين. الأول يمس طبيعة الجملة التركيبية عند باختين التي تتسم أحياناً كثيرة بالطول الذي يقطع الأنفاس وقد وجدنا تفسيراً لذلك في استحضار المؤلف لمواقف يستبق معارضتها إذ إن الجملة عنده حوارية بامتياز وأحياناً أخرى يصل فيها التقتير حدوده القصوى من التكثيف إلى درجة تصير معها الكلمة كلمة - جملة ولسوف يقف القارئ على هذا التكثيف خاصة في «*الدفاتر 1970 ــ 1971*» التي تمثل خزاناً من الأفكار والتأملات هي أقرب إلى مشاريع وخارطة طريق ينبغي أن يسير على هديها النقاد. أما المظهر الثاني فقد سبق وأشرنا إليه ونعني بذلك عملية نحت وتوليد المصطلحات والمفاهيم التي تعد من الصعوبات التي قد تصادف المترجم لأعمال مفكر من طينة باختين وهو القارئ النهم الذي لا يقوم في أخر المطاف سوى بكتابة قراءته.

ونثير عناية القراء إلى أننا سعينا جهد الإمكان إلى تفادي وضع المرادفات الفرنسية بالحروف اللاتينية إزاء النص العربي ما استطعنا وكلما وجدت هذه المرادفات فلضرورة عدم السقوط في مهاوي الخلط والغموض. وللحفاظ على تماسك النص المصدر كنا نهتدي باحترام قاعدة تم رصدها بفضل مرافقتنا الطويلة الأمد لمؤلفات باختين وبخاصة «*جمالية الإبداع اللفظي*» وهي تلازم الضرورة النقدية والضرورة البلاغية والملائمة بينهما إذ لا تستقيم قراءة النص الباختيني دونهما وكل عزل للجهاز المفاهيمي عن لغة هذا الجهاز (اللغة بما هي تركيب ومعجم وأسلوب ومرامي تداولية) فيه كثير من العسف والإجحاف. وفي كل الأحوال فان المترجم لا ينتظر أن يقذف بالورود كما انه لايحب أن يرمى بسهام النقد المجانية.

هذا وقد وضعنا في خاتمة الكتاب ثبتاً معجمياً بأهم المصطلحات والمفاهيم علاوة على قائمة بأسماء الأعلام والشخصيات الوارد ذكرها في الكتاب.

*شكير نصر الدين*

*الدار البيضاء - المغرب*

*يونيو (حزيران) 2010*

# المؤلف والبطل

# I

# مشكل البطل

بداية ينبغي لنا فهم علاقة المؤلف بالبطل مثلما هي في معماريتها القارة وفي ديناميتها الحية من زاوية المبدأ الأساسي الذي تخضع له ومن زاوية الخصائص الفردية التي تتخذها عند هذا المؤلف أو ذاك. أولاً، نقترح تحديد هذا المبدأ الأساسي، وثانياً استخراج إجراءات وأنواع التفريد individuation وأخيراً التحقق من مواقفنا عبر تحليل علاقة المؤلف بالبطل في أعمال دوستوييفسكي وبوشكين وآخرين.

إن قيمة كل مكونات العمل تمنح لنا عبر ردود فعل البطل إزاء الموضوع (أي رد فعل إزاء رد فعل)، بهذا المعنى يقوم المؤلف بفهم خصائص البطل وسماته المميزة ومراحل حياته وأحاسيسه مثلما يتم ذلك في الحياة اليومية حيث ننفعل إزاء تمظهرات من يحيطون بنا من خلال حكم القيمة ومع ذلك ففي الحياة تكون ردود أفعالنا موزعة لأنها ردود أفعال إزاء تمظهرات معزولة وليس إزاء كل الإنسان le tout de l'homme. وحتى عندما ننجح في تحديده بالنظر إليه على أنه طيب أو شرير أو أناني، الخ فإننا نعبر فقط عن الموقع الذي نحتله بالنسبة له في الحياة اليومية، وهذا حكم يقوم بتحديده أكثر من كونه يترجم ما ننتظره منه، وإلا فإن الأمر ليس سوى انطباع عابر نجم عن هذا الكل، أو سيكون بمثابة تعميم اختباري خاطئ. ففي الحياة لا

يهمنا كل الإنسان بل تهمنا الأفعال المعزولة التي تواجهنا، وهي تواجهنا حقيقة بشكل أو بآخر. وكما سنرى ذلك لاحقاً، ففي ذاتنا نكون مؤهلين أقل لإدراك كل ذاتنا وعلى العكس من ذلك، ففي العمل الفني تصدر ردود أفعال المؤلف إزاء تمظهرات البطل المعزولة عن رد فعل شامل إزاء كل الإنسان الذي يصبح لتمظهراته المعزولة دلالات في مجموع الكل بصفتها مكونات لهذا الكل، ويرتبط رد الفعل إزاء الكل برد الفعل الجمالي الذي يعمل على جمع ما يحدده المنهج الأخلاقي ـ المعرفي ويحكم عليه، ويضمن هذا الأخير اكتماله في صورة كل ملموس ومرئي ودال. ويتسم رد الفعل الشامل هذا إزاء البطل بموقع منتج ومبدع، وبصفة عامة فإن العلاقة الموسومة بموقع مبدئي علاقة منتجة ومبدعة. أما ما نشير إليه في الحياة وفي المعرفة وفي الفن كموضوع محدد، فهو لا يتمتع بتحديد إلا بفضل علاقتنا به. وهذه العلاقة هي ما يحدد الموضوع وليس العكس. وعندما تكون علاقتنا عابرة وشحيحة فإننا نبتعد عن العلاقة المبدئية التي أنشأنا مع الأشياء ومع العالم، إذاك يصير الموضوع غريبا عنا ويستقل بذاته ويأخذ في التفكك قاذفاً بنا في مملكة العابر التي نتيه فيها ونفقد فيها تحديد العالم الثابت.

لا تتاح للمؤلف فرصة إيجاد رؤية للبطل تتسم بمبدأ خلاق وتفلت من العرضي والعابر، كما لا يجد رد فعل يتسم منذ الوهلة الأولى بمبدأ منتج، إذ لا ينتظم البطل في كل ما، انطلاقاًمن علاقة قيم هي علاقة موحدة منذ البدء، بل إن البطل يكشف عن إيماءات وأقنعة عابرة وحركات زائفة وأفعال غير منتظرة تابعة لردود فعل المؤلف الانفعالية والإرادية، وعبر سديمها ينبغي شق ممر للوصول إلى غاية قيمية أصيلة، ولكي تثبت صورته في كل ضروري. كم من أقنعة ينبغي إزاحتها تلك التي تخفي وجه الكائن الأقرب جداً والمألوف كلياً: أقنعة يبدو أن تقلبات ردود أفعالنا وعلاقتنا وظروف الحياة هي التي وضعتها عليه، كي نرى وجهه في الحقيقة وفي كله؟ إن الفنان الذي يصارع من أجل الوصول إلى صورة محددة وثابتة للبطل لا يصارع في حقيقة الأمر إلا نفسه.

لا يمكن للآليات السيكولوجية في هذه السيرورة أن تشكل موضوعاً لدراستنا لأننا نتعامل معها عبر ما يترسب منها في العمل الفني وبصيغة أخرى عبر التاريخ الفكري لمعنى ما، وللقوانين التي تنظم بنينته، أما تحديد السببية الزمنية والتسلسل السيكولوجي لهذه السيرورة فهي محاور تعرضنا إجمالاً للفرضيات التي لا تستخدمها الجمالية.

إن المؤلف يسر لنا بتاريخ المعنى الفكري داخل عمله فقط وليس داخل ما يقوله لنا. وهذه حالة قصوى، داخل عمله لا في ما يصرح به عن سيرورة فعله المبدع، ينبغي أخذ ما يقوله مؤلف ما بكثير من الحيطة وذلك للأسباب التالية: إن رد الفعل الشامل الذي يصدر عنه كل الموضوع يدخل في إطار مقدرة الفعل المبدع، وهو غير معيش كشيء محدد، إن ما يحدده يكمن في الإنتاج المبدع أي في الموضوع الذي منحه رد الفعل شكلاً، إن المؤلف يعكس موقع البطل الانفعالي والإرادي، لا موقعه إزاء البطل، فموقعه من هذا الأخير قد سبق إنجازه بالملموس في صورة موضوع ما، ولا يمكنه بهذا الوضع أن يمثل موضوعاً لتحليل ذهني معيش، فالمؤلف هو من يبدع لكنه لا يرى إبداعه في مكان آخر غير الموضوع حيث يمنحه شكلاً، وبصيغة أخرى، فهو لا يرى سوى إنتاج فعله المبدع وهو في حالة صيرورة، إنه لا يرى السيرورة السيكولوجية الداخلية التي تتحكم في هذا الفعل، وهذه هي طبيعة معيش فعله المبدع كله، إن المؤلف يعيش موضوعه ويعيش بذاته في الموضوع لكنه لا يعيش سيرورة معيشه هو، إذ إن عمل الإبداع يعد بمثابة معيش يتعذر أن نظهر فيه أو نتجسد بعيداً عن الإنتاج أو الموضوع وهو في طور الإبداع والذي ينزع نحوه ولهذا السبب ليس للفنان ما يقوله عن سيورة فعله المبدع، فهو بنفسه موجود بكامله داخل الإنتاج المبدع وليس له إلا أن يحيلنا على عمله وهنا فحسب يمكننا البحث عنه (إذ أن مظاهر الفعل المبدع الثقافية تتجلى بوضوح كبير في الموضوع مرة أخرى) وعندما يريد الفنان بالإضافة للعمل المبتدع وتتميما له أن يحدثنا عن فعله المبدع وعن العلاقة المبدعة التي لم يعشها داخليا والتي تجسدت بالملموس في عمله (إنه لم يعشها لأنه كان

يعيش البطل) فهو يستبدل العمل المبتدع مسبقاً بعلاقة جديدة أكثر تفهماً. إذ عندما كان المؤلف منشغلاً في إبداع بطله فإنه لم يكن يحياه إلا عبر الصورة التي رسخ فيها مبدأ علاقته المبدعة بالبطل. وحينما يتحدث المؤلف عن بطله (مثل اعترافات غوغول Gogol وغونتشاروف Gontcharov) فهو يكشف عن علاقته الآنية ببطل سبق إبداعه وتحديده فهو يعطي الانطباع الذي خلفه فيه البطل باعتباره صورة فنية. إنه يجسد العلاقة التي قد يقيمها مع كائن حي ومحدد ومنظورٍ إليه من زاوية اجتماعية أو أخلاقية أو غيرها. إذ صار البطل منذئذ مستقلاً عن مبدعه، كما صار المؤلف مستقلاً عنه أيضاً - بصفته فردا أو ناقدا أو عالم نفس أو واعظ وإذا أخذنا العوامل العرضية التي تحيط بما يقوله الشخص - المؤلف وهو يتحدث عن أبطاله وعن عوامل من قبيل رؤية العالم الراهنة التي تكون قد تغيرت بشكل محسوس شيئاً ما، وما ينشده وما يطمح إليه (غوغول) والاعتبارات العملية والنقد الخ. فمن البديهي أن لا تمنحنا مثل هذه التصريحات سوى مادة بناء هشة عن ميلاد البطل ومع ذلك فهي مادة بناء تحتفظ بقيمتها السيرية كاملة التي قد تكتسب قيمة جمالية، لكن بعدما تتضح قيمة المعنى الفني للعمل. وسوف يساهم المؤلف - المبدع في توضيح صورة المؤلف - الإنسان وبعد ذلك قد تتضح وتكتمل دلالة ما قد يقوله عن فعله المبدع. وليس البطل هو الوحيد من ينفصل عن السيرورة التي ينبع منها فالمؤلف ينفصل عنها هو الآخر، ولهذا السبب ينبغي التأكيد على الإنتاجية باعتبارها كما هي، وكذا على إنتاجية رد الفعل الشامل إزاء البطل، إذ ليس المؤلف مؤتمنا على معيش داخلي لأن رد الفعل الشامل لا يصدر عن شعور ساكن أو عن إدراك يكتفي بالتلقي فقط، إن المؤلف هو المصدر الوحيد للطاقة المنتجة للإشكال، وهو مصدر لا يتوفر عليه الوعي المنفسن (المصاغ نفسياً)، بل يستقر في إنتاج ثقافي دال.

ويتجلى رد الفعل النشيط عند المؤلف في البنية التي تقيده، بنية رؤية هذا البطل الذي يدرك بصفته كلا، في بنية صورته وفي إيقاع انكشافه، في بنية لهجته، وفي انتقاء وحدات العمل الدالة.

إن فهم مبدأ رد الفعل الشامل المبدع عند المؤلف إزاء البطل وفهم مبدأ رؤية البطل الذي يخلقه باعتباره كلا محدداً في جميع مكوناته هو الشرط الذي يسمح لنا بأن نحدد، وبكثير من الدقة، معايير المحتوى والشكل الممكن تطبيقها على مختلف أنواع البطل ومنحها قيمة ثابتة وأن نصنع منها نمذجة مؤسسة ومنظمة. وحول هذه النقطة يسود الفراغ الكامل في جمالية الإبداع اللفظي وخصوصاً في تاريخ الأدب، وعلى امتداد هذا المجال نصطدم بالخلط الكلي لمختلف أنواع المقاربات والمعايير التقييمية: البطل السلبي أو الإيجابي (العلاقة بالمؤلف)، البطل السير ذاتي أو الموضوعي، المثالي أو الواقعي، الصوغ البطولي Héroïsation، الهجاء، الفكاهة، السخرية، البطل الملحمي، والدرامي والغنائي والشخصية - المزاج Caractère، والنموذج Type والشخصية Personnage، والبطل الروائي والتصنيف المشهور للمهام فوق الركح: العاشق (الغنائي والدرامي) والشخص الواعظ، والساذج وغيرها من التصنيفات التي لا تحدد البطل والتي لا أساس لها ولا تتآلف مع بعضها، بل ولا تتوفر على المبدأ الذي قد يسمح بتآلفها وتأسيسها. أما المقاربة الجادة لهذه القضايا فهي تدين إلى المناهج السيرية والسوسيولوجية والتي لا تفصح مع ذلك عن فهم شكلي وجمالي معمق بما فيه الكفاية للمبدأ المبدع الذي تحتويه علاقة المؤلف بالبطل والتي تستبدل بعلاقة سيكولوجية واجتماعية، ساكنة ومتعالية[1] Transcendante على الوعي المبدع، ولا يظهر المؤلف والبطل على أنهما مكونين للكل الذي يشكله العمل، وإنما باعتبارهما مكونين للوحدة عبر الأدبية Trans - Littéraire الناشئة عن الحياة السيكولوجية والاجتماعية.

[1]- متعالية: مفهوم يترجم هنا وفي ما تبقى لفظة transgredient التي يستعيرها باختين من مصطلحية الجمالية الألمانية، ولا علاقة لها بالمصطلح المستعمل في الفرنسية والمرتبط بالفلسفة المثالية - انظر الفصل الثالث 1 - 2 - 3.

لقد دأبت الممارسة الشائعة أكثر على استخراج مادة البناء السيرية من العمل وعكس ذلك، شرح العمل بالسيرة، مع الاكتفاء بتطابق البطل والمؤلف ويتم ذلك بعد أخذ شذرات يزعم أن لها معنى وأثناء ذلك يتم نسيان كل البطل وكل المؤلف ونتيجة لذلك يتم افتقاد ما هو جوهري: أي شكل العلاقة بالحدث، هذا الشكل الذي يتم عبر عيش هذا الأخير داخل الكل المكون من حياة ومن عالم. إن مثل هذه التقابلات الفعلية غريبة جدا، شأن المنظور الذي تفسر فيه رؤيات العالم عند البطل والمؤلف بعضها البعض، وموازاة مع ذلك نجد الصياغة المجردة لفكرة أخذت معزولة من عند المؤلف وأختها المشابهة لها التي قد يبحث عنها في ما يتفوه به البطل، وتربط التصريحات السياسية والاجتماعية عند غريبويدوف Griboïedov بتصريحات بطله (تشاكي) Tchaki ويقال بتشابه نظرتهما السوسيوسياسية للعالم، كما تماثل نظرة تولستوي Tolstoï بنظرة بطله (ليفين) Levine. وكما سنرى ذلك لاحقاً فإن المماثلة المؤسسة نظرياً بين البطل والمؤلف ليست ممكنة، إذ لهذه العلاقة طابع مختلف، وفي الحالة التي أوردنا للتو يتم تجاهل المبدأ الأساسي في التمييز بين المستويات التي يوجد فيها كل البطل وكل المؤلف، ويتم تجاهل شكل العلاقة بفكرة ما، إذا لم تكن رؤية للعالم تمثل مبدئياً، كلا نظرياً، بل هناك من يذهب إلى حد الدخول في خصام مع البطل كما لو أن الأمر يتعلق بمؤلف، وكما لو أنه بالإمكان المخاصمة أو التزكية، وبذلك يتم نسيان التكذيب الجمالي Le démenti esthétique. قد يحدث أن يجعل المؤلف من بطله متحدثاً باسمه ومعبراً عن أفكاره الخاصة نظراً لقيمتها النظرية أو الأخلاقية (السياسية والاجتماعية) بغية تزكية حقيقتها بهدف إشاعتها، لكن مبدأ العلاقة الجمالي بالبطل يغدو فقيراً أثناء ذلك، وفي هذه الحالات يطرأ، رغم إرادة المؤلف ووعيه، تعديل للفكرة التي تجعلها ملائمة لكل البطل ليس في وحدة

رؤيته للعالم الداخلية ولكن في كل شخصه، حيث إن هذه الرؤية وانسجاماً مع مظهره الخارجي وطريقة عيشه وإطار حياته، هذه الرؤية الخاصة للعالم لا تمثل إلا مكوناً واحداً داخل هذا الكل، وبعبارة أخرى، بدل إشاعة ما يسمى تجسيد معنى ما هو موجود، وفي الحالات التي لا يتم فيها هذا التعديل نكون أمام (إدماج عبر أدبي ـ Insert trans ـ Littéraire) لا يدخل في كل العمل. ومن أجل تفسير وقياس الفارق الذي تسرب إلى الفكرة في دلالتها النظرية الخالصة والتي تتمتع بها عند المؤلف والشكل الذي سعى لتجسيدها ولحمها بالكل المتمثل في تفكير بطل ما، وبصيغة أخرى، للعثور على الاتجاه الذي قد يتم فيه هذا التعديل ينبغي أن نفهم مسبقاً المبدأ الجمالي الذي يؤسس علاقة المؤلف بالبطل، إننا لا نريد سلب كل قيمة عن المقابلات المحتملة التي تكون دقيقة بين سيرة المؤلف والبطل وبين رؤيتهما للعالم ـ سواء تعلق الأمر بتاريخ الأدب أو بالجمالية ـ إننا نرفض فقط المنهج العلمي الخالص والفاقد لكل مبدأ كما يتبع في الوقت الراهن والمبني على الخلط الكلي بين المؤلف ـ المبدع Auteur ـ Créateur بصفته مكوناً للعمل والمؤلف ـ الإنسان Auteur ـ homme بصفته مكوناً للحياة، وعلى الجهل المطلق للمبدأ المبدع الذي تحتوي عليه علاقة المؤلف بالبطل، وينتج عن ذلك جهل بل وتقسيم للشخص الأدبي والسيري الذي هو المؤلف، ومن جهة أخرى انعدام الفهم العام لكل البطل المكون من عمل وبطل. ويقتضي استخدام مصدر ما فهمنا لمبدئه المنتج، إذ أن الإجراء المستخدم حتى الآن في العلوم التاريخية لدراسة المصادر هو غير كاف حينما يتعلق الأمر باستعمال العمل الفني كمصدر سيري، لأنه إجراء لا يعتبر مبدأ الاشتغال الخصوصي لهذا المصدر، ولنعترف بأن العيب المنهاجي الذي لا نتفق معه والذي يخص العلاقة مع عمل فني ما، هو عيب يعاني منه تاريخ الأدب وبدرجة أقل جمالية الإبداع اللفظي وتاريخ الأدب مجال يعرف فيه التكوين التاريخي التوليدي فوضى عارمة.

ويختلف الأمر عن ذلك تماماً عندما تقع الجمالية في إطار الفلسفة العامة، إذ بداخل هذا الإطار يتم وضع مشكل علاقة المؤلف بالبطل وفق مبدأ أساسي وحتى وإن لم يتم ذلك في شكل خالص، (إننا لا نود العودة إلى قضية نمذجة الأبطال وتقييم المناهج السيرية والسوسيولوجية) بل إن تفكيرنا منصب على مقولتي (1) التقمص Einfuhlung التي تشتمل صراحة على مبدأ علاقة المؤلف ـ المتأمل الجمالية بالموضوع عامة والبطل خاصة، وهي علاقة ثم تأسيسها بطريقة معمقة عند "ليبس" lipps و(2) مقولة "الحب الجمالي" (التعاطف الاجتماعي عند "غويو" Guyau ومن منظور مختلف تماماً الحب الجمالي عند "كوهين" Cohen) ينبغي الإشارة إلى أن لهذين التصورين طابع عام جداً وأنهما يشتغلان بدون مبدأ يظهر الاختلاف، سواء تعلق الأمر بأشكال الفن المتعددة أو بموضوع الرؤية الجمالية الخالص، أي بالبطل (وهذا أمر تم تبيانه عند ـ كوهين ـ أكثر).

وحتى من الزاوية الجمالية العامة لا يمكننا تقبل المبدأين كلياً، عدا أنهما يحتويان على عدد من النقط الصائبة، وسوف نحتاج إذاك لهاتين المقولتين في ما تبقى من عرضنا، أما الآن فلا مجال لعرض تقييم عام لهما.

وقد تستفيد جمالية الإبداع اللفظي مما قد تجنيه من استلهامها للفلسفة الجمالية بدل التعميمات الشبه العلمية الموجودة في العلم التوليدي وكما تتجلى في تاريخ الأدب وللأسف الشديد فإن مثل هذه المكتسبات الهامة الواردة من الجمالية العامة ليس لها تأثير في جمالية الإبداع اللفظي، بل نذهب إلى حد القول بأن هناك تخوف ساذج حيال القيام بتعميق فلسفي محتمل، وهذا ما يفسر المستوى المنحط (والمثير للاستغراب) الذي توضع فيه إشكالية الظواهر الأدبية.

سنقدم الآن تعريفاً عاماً للمؤلف وللبطل اللذين تم تصورهما باعتبارهما متعالقين داخل كل العمل l'œuvre وسنقوم بتقديم صيغة عامة لتعالقهما، صيغة سوف نخضعها لمباينة وتعميق فيما تبقى من فصول دراستنا.

إن المؤلف هو المؤتمن على التوتر الذي تمارسه وحدة الكل التام، أي كل العمل والكل المتعالي على كلا المكونين عندما نعزلهما الواحد عن الآخر، ولا يمكن لهذا الكل الذي يضمن الاكتمال للبطل أن يقدم لنا، مبدئياً، من داخل البطل، حيث لا يمكن للبطل أن يحيا من ذلك أو أن يستلهمه في معيشه وفي أفعاله، بل يرد عليه من وعي الآخر بوصفه "هبة" don من وعي، من الوعي المبدع لدى البطل، إن وعي المؤلف هو وعي لوعي، وبصيغة أخرى، وعي يشمل ويكمل ويتمم وعي البطل وعالمه، إنه يشمل ويكمل وعي البطل بفضل ما هو متعالي على هذا الوعي مبدئياً، والذي يشوهه إذا كان محايثاً له، لأن المؤلف يرى ويعرف كل ما يراه ويعرفه بطله خاصة، وكل الأبطال بصفة عامة، بل إن ما يراه ويعرفه يتعدى ذلك بكثير، إنه يتمتع برؤية ومعرفة ما لا يستطيع البطل الوصول إليه مبدئياً، فهذا الفائض surplus المحدد دوماً والثابت الذي تستفيد منه رؤية المؤلف ومعرفته بالنسبة لكل بطل هو ما يمنح مبدأ اكتمال الكل - كل البطل وكل الحدث المتشكل من وجودهما، وبعبارة أخرى، كل العمل، وبالفعل فالبطل يتمتع بحياة معرفية وأخلاقية، إذ إن أفعاله تتجه سواء داخل الحدث الأخلاقي المنفتح الذي هو الحياة، أو داخل عالم المعرفة المعطى - المرتقب[1] Pré - donné إن المؤلف يوجه البطل كما يوجه رؤيته الأخلاقية المعرفية في عالم الوجود المكتمل مبدئياً، الذي يستمد قيمته (بغض النظر عن معنى الحدث المرتقب) من تنوع راهنيته الملموسة نفسها، إذا كنت أنا بنفسي مكتملاً وإذا كان الحدث مكتملاً بدوره فلن أستطيع العيش أو التصرف: كيما أعيش علي أن أكون لا مكتملاً ومنفتحاً على نفسي، على الأقل فيما يخص الأساسي من حياتي، علي أن أكون بالنسبة لنفسي قيمة آتية، علي أن لا أتطابق مع راهنيتي الخالصة.

---

[1] - المعطى - المرتقب: Pré - donné : يعني في هذا النص مفهوماً مركباً (Zadannost) يدخل في تعارض وتوليف مع (1) المعطى (dannost) و(2) ما يقع مستقبلاً ومنتظراً Presdtojachteje والذي تعبر عن معناه بشكل أفضل صيغة "المرتقب"، الـ "ما هو آت" à venir

إن وعي البطل وشعوره ورغبته في العالم وغايته الانفعالية ـ الإرادية المادية محاطة من كل الجوانب، كما لو أنها وسط دائرة، محاطة من طرف وعي المؤلف بالبطل وبعالمه الذي يضمن له الاكتمال، ويشمل الاهتمام (الأخلاقي ـ المعرفي) الذي يعيره الحدث لحياة البطل الاهتمام الذي يعيره لنشاط المؤلف المبدع، وبهذا المعنى تشتغل الموضوعية الجمالية من منظور يميزها عن الموضوعية المعرفية والأخلاقية، إذ تصدر هذه الأخيرة عن حكم محايد لا يعير أدنى اهتمام للشخص وللحدث وهي تتم من وجهة نظر أخلاقية ومعرفية وتصدر عن دلالة عامة أو تعتبر كذلك أو هي تميل نحو هذه الدلالة العامة، ويتشكل مركز القيم في الموضوعية الجمالية من كل البطل والحدث الذي يخصه، والذي قد تخضعه فيما بعد كل القيم الأخلاقية والمعرفية: إن الموضوعية الجمالية تشمل وتحتوي الموضوعية الأخلاقية والمعرفية، والواضح أنه لا يمكن للقيم المعرفية والأخلاقية أن تمثل منذئذ عوامل لاكتمال الكل، وبهذا المعنى فهي متعالية على وعي البطل الفعلي والممكن أيضاً المنفصل بشكل رفيع، فالمؤلف يرى ويعرف أكثر من ذلك ليس في اتجاه نظر البطل فحسب بل في اتجاهات لن يصل إليها البطل نفسه، وهذا بالضبط هو الموقع الذي ينبغي على المؤلف أن يحتله بالنسبة لبطل ما.

وللعثور على المؤلف المفهوم بهذا الشكل داخل عمل ما ينبغي استخراج كل ما يصلح لاكتمال البطل والحدث الذي يشكل حياته وهو متعالي مبدئياً على وعي البطل، ومن تم تحديد مبدأ وحدة التوتر المبدع المستعمل هناك. إن المؤلف هو المؤتمن الحي على الوحدة المؤسسة للاكتمال، وهو في ذلك يعد نقيضاً للبطل المؤتمن بدوره على الوحدة المؤسسة للحدث المفتوح وغير المكتمل من الداخل والذي تمثله الحياة. إن النشاط الذي يضمن للبطل اكتماله هو ما يمنح لهذا الأخير سكونيته، مثلما يكون الجزء ساكنا بالنسبة للكل الذي يشمله ويضمن له الاكتمال.

ومن هنا انبثقت، مباشرة، الصيغة العامة للمبدأ الذي يسم العلاقة المبدعة والمنتجة جماليا، إنها علاقة المؤلف بالبطل، علاقة سمتها التوتر الخاص بالتموضع الخارجي L'exotopie في الفضاء وفي الزمن وفي القيم - الذي يسمح بتجميع البطل كاملاً، وهو داخل ذاته موزع ومبعثر في عالم المعرفة المعطى - المرتقب وفي الحدث المفتوح للفعل الأخلاقي الذي يسمح بتجميع البطل في ذاته وحياته وتكميله إلى أن يصنع منه كلا بفضل ما لا يصل إليه، أي صنع صورته الخارجية الكاملة، وصنع الخلفية التي يعطيها بظهره وموقعه من الحدث الذي تشكله موته ومستقبله المطلق، الخ، أي جل ما يعطي البطل علته في الوجود واكتماله بغض النظر عن المعنى والمكتسبات والنجاح الذي حققه في حياته الموجهة نحو ما يستشرفه هو. إن علاقة المؤلف ستفصل البطل عن الحدث الواحد والوحيد ألا وهو الوجود الذي يشمل البطل والمؤلف - الإنسان، والذي يستطيع البطل أن يتحدد داخله إما بجانب المؤلف بصفته الصاحب أو أمامه بصفة المعارض وأخيراً داخل المؤلف بصفة القرين ego، وهي علاقة تفصل البطل عن التضامن المشترك والمسؤولية الجماعية وتخلقه في صورة جديدة على مستوى جديد من الوجود، هناك حيث لا يستطيع أن يخلق لأجل ذاته بمجهوداته الفردية، هناك حيث يتخذ جسداً جديداً غير موجود، وغير جوهري بالنسبة لذاته، هذا هو التموضع الخارجي لدى المؤلف وانمحاؤه العاشق خارج الحقل الوجودي لدى البطل، وإبعاد كل شيء بعد ترك هذا الحقل شاغراً بالنسبة للبطل ولحياته، ذلك هو الفهم المساهم في اكتمال الحدث الذي هو حياة البطل التي تعاش انطلاقاً من وجهة نظر حقيقية ومعرفية وأخلاقية وهي وجهة نظر متفرج لا يساهم في الحدث.

تمتلك العلاقة المقدمة هنا (بشكل عام شيئاً ما) مبدأها الحيوي والدينامي، فالتموضع الخارجي شيء ينبغي غزوه وأثناء المعركة قد نلقي حتفنا في الغالب أكثر مما قد نخلص أنفسنا، خاصة في الحالة التي يكون

فيها البطل سير ذاتياً، مع أنها ليست الحالة الوحيدة، إذ في الغالب يكون من الصعب التموضع خارج البطل أو بجانبه، أو أمامه فتلك مواقع تشوه الرؤية من وجهة نظر القيم، ولا تساهم في اكتمال البطل وضمان اكتماله، وفي جميع هذه الحالات تنتصر قيم الحياة على قيم المؤتمن عليها، إذ يتم عيش حياة البطل من طرف المؤلف داخل مقولة قيم تختلف عن تلك التي يعرفها في حياته الخاصة وفي حياة الآخرين ـ المساهمين الحقيقيين في الحدث الأخلاقي المفتوح، الواحد والوحيد الذي هو الوجود، إنها حياة يتم التفكير فيها داخل سياق من القيم مختلف تماماً.

وسأذكر ثلاث حالات للانزياح الذي يحدث في علاقة المؤلف العادية بالبطل وتظهر هذه الحالات عندما يتطابق البطل في الحياة مع المؤلف، أي عندما يكون البطل سير ذاتياً بالأساس.

وحسب العلاقة العادية ينبغي على المؤلف أن يتخذ موقعاً خارج ذاته وأن يحيا ذاته على مستوى يختلف عن الذي نحياه فعلياً داخل الحياة، وهذا شرط ضروري كيما يصير كلا بفضل القيم المتعالية على حياته المعيشة من الداخل والتي تضمن اكتماله، عليه أن يصير آخراً بالنسبة لذاته وأن يرى ذاته بعيني آخر، وفي حقيقة الأمر فنحن نقوم في الحياة اليومية بالشيء نفسه ونحكم على أنفسنا من منظور الآخرين، محاولين أخذ ما هو متعالي على وعينا الخاص بعين الاعتبار، إذ نأخذ في الاعتبار القيمة التي يبرز بها المظهر المادي نفسه وفق الانطباع الذي قد يخلفه في الغير Autrui، ولا وجود في حقيقة الأمر لهذه القيمة بالنسبة للوعي الخاص بالذات (بالنسبة لوعي حقيقي وخالص للذات)، إننا نأخذ بعين الاعتبار تلك الخلفية التي نعطيها بالظهر، وما لا نعرفه ولا نراه بطريقة مباشرة والذي ليس له قيمة بالنسبة لنا، فهو غير مرئي وغير دال ولا يمكن التعرف عليه إلا بواسطة الآخرين، وأخيراً فنحن نفترض ونأخذ بعين الاعتبار ما قد يحدث بعد موتنا، وما هو نتيجة شاملة

لحياتنا والتي لا وجود لها إلا بالنسبة للآخرين، وبكلمة واحدة فنحن دوماً تحت رحمة انعكاسات حياتنا كما تتجلى في وعي الآخرين، سواء تعلق الأمر بمظاهر معزولة أو بحياتنا في كلها، بل نذهب إلى حد اعتبارٍ أن المعامل القيمي الذي تعرض به حياتنا نفسها للآخرين يكون مغايراً تماماً للمعامل الذي تعرض به حياتنا نفسها عندما نحياها بالنسبة لذاتنا وفي ذاتنا، ويظهر ما نفترضه ونعرفه عن أنفسنا من خلال رؤية الغير ويصوغ نفسه كاملاً في وعينا ويظهر في لغة وعينا دون الوصول إلى تماسكه واستقلاليته ودون تكسير وحدة حياته المشروعة على ما يوجد أمامها وداخل الحدث المرتقب وقوعه والذي لا يمكن ولا يتطابق أبداً مع راهنه المعطى والحاضر، وعندما تتجسد هذه الانعكاسات في حياتنا، وهذا ما قد يحدث، فإنها تقلل من سرعة بل وتحصر كل إنجاز وقد تتسع أحياناً إلى حد أنها تمنحنا قريناً خارج حياتنا العتيقة. وسوف نعود لهذا الأمر لاحقاً. ويفقد كل ما قد يضمن اكتماله داخل وعي الغير فور افتراضنا له داخل وعينا بذاتنا، نقول إنه يفقد القدرة على إنجاز اكتمالنا وهو لا يقوم سوى بتمديد الوجهة الخاصة به، داخل وعينا. وحتى ولو ضبطنا وعينا كله، عبر الاكتمال الذي يمنحه له الغير، ولا يمكن أن يفرض علينا هذا الكل وأن يضمن اكتمالنا، لأن وعينا يسجل ذلك لكنه يتجاوزه أيضاً مشبهاً إياه بصيغة من صيغ وحدته، هذه الوحدة المرتقبة بالأساس وهي آتية، فآخر كلمة هي من نصيب وعينا وليست من نصيب وعي الآخر. إن وعينا لن يسر بكلمته الأخيرة لذاته، فهي كلمة اكتماله الخالص. وفي الحياة عندما نرى أنفسنا بعيني الآخر فنحن نعود لذاتنا من جديد، أما الحدث النهائي الذي يلخص الكل فإنه يتم داخل مقولات حياته الذاتية الخاصة، وأثناء هذه الموضعة الذاتية الجمالية للمؤلف الإنسان في شكل بطل ما ينبغي لهذه العودة للذات أن تحدث، وبالنسبة للمؤلف ـ الآخر Auteur ـ autre فإن على كل البطل أن يكون هو الكل النهائي، ينبغي أن نرى الآخر في ذاتنا حتى النهاية، وبالفعل فإن الخلفية الممكنة والمحايثة للوعي ليست توليفاً جمالياً بين وعي بطل ما

وخلفية ما، يجب على هذه الأخيرة أن تبرز وعينا في كله الأوسع والأعمق حتى ولو أدرك الوعي العالم بكامله أو انصهر معه، إذ على الإجراء الجمالي أن يوفر للبطل خلفية متعالية عليه، وعلى المؤلف أن يجد نقطة ارتكاز خارج هذا الوعي، كيما يصير الوعي ظاهرة جمالية مكتملة، أي كيما يصير بطلاً. والمظهر المادي الخالص بدوره والمنعكس عبر الغير ليس مظهراً مادياً لبطل ما بصفة مباشرة.

وعندما يفقد المؤلف موقع القيم الذي يضمن له تموضعه الخارجي إزاء البطل نكون أمام ثلاثة أنواع أساسية للعلاقة بالبطل وأمام عدد كبير من التنويعات داخل كل نوع من هذه الأنواع. ودون استباق ما سيأتي في عرضنا فإننا سنشير فقط للسمات العامة أكثر.

الحالة الأولى: ويوجد فيها المؤلف تحت نفوذ البطل الذي يكون لغايته الانفعالية ـ الإرادية والمادية وللموقع المعرفي الأخلاقي نفوذ على المؤلف إلى حد أن هذا الأخير لن يستطيع مشاهدة الحدث (الذي هو حياته) إلا من داخل البطل، فالمؤلف لا يجد ضمن قيمه هو نقطة ارتكاز قارة ومقنعة خارج البطل، ولكي يتحقق الكل الفني على الأقل، حتى ولو لم يكن مكتملاً، ينبغي أن تتوفر عوامل الاكتمال وبالتالي على المؤلف أن يجد وسيلة للتموضع خارج البطل) ولا يوجد البطل لوحده بالطبع في الحالة التي تعنينا، إذ لا تقوم العلاقة سوى بالبطل الرئيسي) وإلا سوف نكون أمام بحث فلسفي أو أمام استبطان ـ اعتراف[1] ولسوف يجد التوتر الأخلاقي ـ المعرفي ضالته في الحياة بواسطة الفعل ـ الحركة. ومع ذلك فإن نقط الارتكاز هذه الواقعة خارج البطل والتي على المؤلف، أحب أم كره، أن يستعين بها فلن يكون لها طابع مبدئي، بل ستكون عارضة ومبهمة. إن نقط ارتكاز

[1] ـ استبطان ـ اعتراف Introspection ـ confession، تعني هنا ولاحقاً كلمة مركبة من وضع باختين Samoot ـ Chlot ـ Ispoved وتعني حرفياً عرض ذاتي ـ اعتراف.

التموضع الخارجي المتحرك لن تكون ثابتة ولن يستعان بها إلا بالنسبة لبعض مراحل تطور البطل الذي لن يتأخر في إزاحة المؤلف عن الموقع الذي احتله بصفة عابرة، مرغما إياه على البحث عن موقع آخر بطريقة عشوائية: إن نقط الارتكاز العابرة تعطى في الغالب للمؤلف من خلال الشخصيات الأخرى والتي يتماهى معها مستعيراً منها الغاية الانفعالية - الإرادية التي تربطها بالبطل السير ذاتي آملاً التحرر من البطل، وبعبارة أخرى، من ذاته - وداخل إجراء من هذا النوع تكون صيغ الاكتمال متفرقة وغير مقنعة، وأحياناً عندما يكون الصراع غير مأمول فيه منذ البداية يكتفي المؤلف، للبقاء خارج بطله بنقط ارتكاز متعارف عليها تتلخص في تقنيات شكلية خاصة بالسرد والتأليف وحصيلة ذلك تكون عبارة عن عمل صنعة لا عمل إبداع إذ يتحول الأسلوب باعتباره مجموعة من إجراءات الاكتمال، إلى تقليد. نؤكد أن الأمر لا يتعلق باتفاق أو اختلاف بين أفكار المؤلف وأفكار البطل: لإيجاد نقطة ارتكاز خارج البطل ليس من الضروري ولا من الكافي مقاومة أفكاره، إذ لا جدوى من توفر الاختلاف المعيش بطريقة مجانية وباطلة في الاصطلاح الجمالي مثله مثل المساندة المجانية للبطل، بل يتوجب إيجاد موقع إزاء البطل يجعل من رؤيته للعالم، بما فيها من صواب وخطأ وشر وخير على السواء، تتقلص حتى تصير مجرد مكون للكل الوجودي الملموس الذي يدرك عن طريق الحدس، يجب تركيز القيم في المعطى العجائبي لوجود البطل وذلك بعد فصلها عن قيود المعطى - المرتقب، لا الإنصات إليه وموافقته بل رؤيته بالكامل في تمام راهنيته الحاضرة والافتتان به، وهذا لا يمس في شيء دلالة الغاية الأخلاقية - المعرفية القادرة على إثارة الموافقة أو الرفض اللذان لا يفقدان دلالتهما بل يحتفظان بها برمتها والاكتفاء بكونهما من ضمن مكونات الكل الذي يمثله البطل ويتم التفكير في هذا الإعجاب وتنظيمه في صورة توتر، فالموافقة والرفض يدلان على الشمولية (دون سبر أغوارها)، شمولية الموقع الفريد الذي يحتله المؤلف بالنسبة للبطل، وفي الحالة التي تهمنا،

فإن هذا الموقع الفريد الذي يسمح برؤية كل البطل وكذا العالم كمكون يؤطره ويحدده وفيه يظهر، إن هذا الموقع ذي التموضع الخارجي من البطل لا يستمد ثباته وقوته وإقناعه من تلك الرؤية التامة التي قد يستفيد منها المؤلف وكنتيجة لذلك من بين نتائج عديدة تبرز ميزة خاصة بالكل الفني في الحالة التي نحللها بكل دقة، إذ لم تعط العناية بما يكفي للخلفية من طرف المؤلف ـ المتأمل ولم تتم رؤيتها أيضاً، بل قدمت لنا بطريقة افتراضية غير مضمونة وغير أكيدة من داخل البطل مثلما يقدم لنا في حياتنا الخاصة وأحياناً تغيب هذه الخلفية كلياً، إذ لا يستقر هناك أي عنصر حقيقي خارج البطل ووعيه ولا توجد قرابة بين البطل والخلفية التي يثبت فيها (أو بين إطار أو نمط عيش أو طبيعة... الخ) في شكل كل فني وضروري، فهو لا يتحرك فيها مثلما يفعل أي كائن حي في خلفية ديكور ثابت وجامد ولن يكون هناك أي انصهار عضوي بين الموقع الداخلي الأخلاقي ـ المعرفي لبطل ما وتجسده الخارجي أو تعبيريته الخارجية Expressivité extérieure، أي بمظهره الخارجي وصورته وطريقة عيشه... إذ تغلفه هذه التعبيرية مثلما يفعل القناع الزائد، أو هي لا تصل إلى أي تشكل، فالبطل لا يتوجه نحونا، إننا نحياه من داخل ذاته ـ إن الحوارات كتلك التي تتم بين أفراد عضويين ملموسين ـ التي تخضع طرائقها الدالة والضرورية للإنجاز الفني والتي تتكفل بها الوجوه والألبسة والإيماءات وإطار الحياة والتي لا تتعدى إطار مشهد حياة ما، إن هذه الحوارات تتحول إلى نقاشات فارغة تتركز قيمتها على الموضوع المناقش وأخيراً، فإن المكونات التي تقوم بدور عناصر الاكتمال ليست موحدة، حيث تتوزع سمات المؤلف ولا تضمن له وحدته، وقد تحل مكان المؤلف صورة متفق عليها، ولهذا ينتمي جل أبطال دوستوييفسكي وبعض أبطال تولستوي مثل بيير، ليفين، وكركغارد kierkegaard وستاندال Stendhal ومؤلفين آخرين يميل أبطالهم قليلاً إلى الحدود القصوى لمثل هذا النوع من الشخصيات.

الحالة الثانية: وفيها يتحكم المؤلف في البطل ويدخل عليه عناصر الاكتمال وتصير فيها علاقة المؤلف بالبطل علاقة للبطل بذاته بعض الشيء، حيث يستعد لتحديد ذاته بذاته لأن الإسقاط الذاتي قد استقر داخل نفس (âme) البطل وكلامه.

وقد يتطور هذا النوع من البطل في اتجاهين: أولا لا يكون البطل سير ذاتيا ويستطيع مبدأ الإسقاط الذاتي الذي منحه له المؤلف ضمان اكتماله، وإذا كان الشكل في الحالة الأولى التي قمنا بتحليلها هو الخاسر، فهنا تفقد واقعية الغاية الانفعالية والإرادية لدى البطل في حياته قوة إقناعها وهي حالة بطل الكلاسيكية المزيفة التي تخضع فيها الغاية الداخلية إلى اكتمال فني حصراً، إذ في أدنى تمظهراته ـ من حركة وإحساس وكلام ـ لا يحيد البطل عن المبدأ الجمالي الذي انبثق منه، ثانيا، يكون البطل سير ذاتياً مادام قد تبنى الإسقاط الذاتي الخاص بالمؤلف والذي له اكتماله ورد الفعل الشامل الذي يعطيه شكلاً يلحمه البطل بمعيشه الخاص ويتجاوزه كذلك، وهذا النوع من البطل يقف ضد أي اكتمال من الداخل، فهو يتجاوز داخلياً كل ما قد يحدده بطريقة إجمالية، والذي قد يعتبره بأنه لا يلائمه، فهو يحيا كل شمولية مكتملة على أنها حصر، ويعارضها بلغز داخلي خفي. ويبدو أنه يقول: «أتظنون أني هنا بكاملي، وتظنون رؤية كينونتي؟ إن الأساسي في لن تقووا على رؤيته وسماعه ومعرفته». ويعتبر مثل هذا البطل لا نهائياً بالنسبة للمؤلف، بعبارة أخرى، إنه يولد مجدداً على الدوام وقد يتطلب أشكالاً جديدة للاكتمال، يفككها بالوعي المتوفر لديه عن نفسه. إنه بطل النزعة الرومانسية: إن الرومانسي يخشى الانكشاف عبر بطله ولذلك يترك دوماً في مكان ما ممرا يستطيع منه البطل الإفلات وتجاوز شكل اكتماله الخالص.

أما الحالة الثالثة: فيكون فيها البطل نفسه هو المؤلف، إذ يتأمل حياته بطريقة جمالية وقد نقول إنه يلعب دوره الخاص بخلاف البطل الرومانسي اللانهائي والبطل المتمسك بذنوبه كما هو عند دوستوييفسكي، إن لهذا البطل اكتفاءاً ذاتياً واكتمالاً يتمتع بكامل الطمأنينة.

وعلاقة البطل والمؤلف كما بيناها في هذه الخطوط العريضة الثلاث هي علاقة تتعقد وتتنوع وفق عوامل لها طابع أخلاقي معرفي تحدد كل البطل، وهي كما رأينا لا تنفصل عن الشكل الفني الذي يتجسد فيه البطل. وبهذه الطريقة تستطيع الغاية الانفعالية ـ الإرادية بسط نفوذها على المؤلف من وجهة نظر معرفية وأخلاقية دينية، وبهذه الطريقة نكون أمام الصوغ البطولي، إننا نشكك في هذه الغاية لما فيها من ادعاء زائف لا يتوفر على دلالة ما وسنكون وقتها أمام الهجاء والسخرية وغيرها. ويمكن استخدام كل ما هو متعالي على وعي البطل المتوفر لديه عن نفسه والذي يستخدمه لهذه الغاية أو تلك (غاية هجائية مثلاً أو بطولية أو هزلية الخ) وحصيلة ذلك أننا نكون أمام صوغ هجائي satirisation يستخدم المظهر المادي، أو هزل موجه للطموحات الأخلاقية ـ المعرفية التي تستخدم التعبيرية الخارجية المحددة بما فيها من فائض لما هو إنساني بشكل معروف جداً، لكننا سنجد كذلك صوغاً بطولياً ينبني على المظهر المادي بالطريقة ذاتها (ويبرز ذلك جيدا في النحت) والخلفية، أي ما يحدث خلف ظهر البطل، ما لا يستطيع أن يراه أو يعرفه وقد يجعل حياته مبتذلة، والذي يمس ادعاءاته أيضاً كأن يوضع شخص بسيط في خلفية الكون الشاسع أو أن توضع معرفة بسيطة خلفيتها الجهل، واليقين الأكيد بالوجود كمحور لكل شيء وبأن الفرد هو كائن خارق، يواجهه يقين أكيد مماثل عند الآخرين. في جميع الحالات تستعمل الخلفية للتعرية، لكنها قد تعلي من شأن المرء أو تستعمل لصوغ البطل بطولياً héroïser le héros، هذا البطل الذي يصعد الخشبة.

وينبغي للبرهنة على ذلك إظهار أن العناصر التي تضمن الاكتمال الجمالي للبطل هي عبارة عن قيم متعالية عليه، وبأنها عناصر لا عضوية

في الوعي المتوفر للبطل عن ذاته، وأنها لا تساهم في عالم حياته هو النابعة من داخله وبأنها لا تساهم في عالم هو عالم البطل الحي خارج المؤلف، وأن البطل لا يحيا هذه العناصر باعتبارها جمالية، وأخيرا يتعلق الأمر بإنشاء العلاقة الموجودة بين مكوناتها، وهي مكونات شكلية خارجية: إنها الصورة والإيقاع.

لا يستطيع مساهم واحد ووحيد أن يخلق الحدث الجمالي، إن أي وعي مطلق ليس فيه أي شيء متعالي. أي شيء يوجد خارج ذاته ويحدد من الخارج، هو وعي لا يخضع للإجراء الجمالي، وعي يمكن المساهمة فيه لا النظر إليه في شكل كل مكتمل، إذ يتطلب إنجاز الحدث الجمالي مساهمين اثنين، كما يقتضي وعيين متطابقين / إذ عندما يتطابق المؤلف والبطل أو يوجد كل منهما بجانب الآخر ويقتسم كل منهما مع الآخر قيمة مشتركة، أو وعيين يتعارضان باعتبارهما ندا للند، إذاك تكون نهاية الحدث الجمالي ويحل مكانه الحدث الأخلاقي (مثلما هو الأمر في المظلمة pamphlet وفي البيان manifeste وفي مرافعة الاتهام réquisitoire وفي التقريظ panégyrique وفي الاستنطاق وفي الشتيمة وفي الاعتراف، الخ). وحيث لا وجود للبطل ولو كان بطلاً محتملاً سوف نكون أمام حدث معرفي (بحث، أو درس) وعندما يكون الوعي الثاني هو وعي ذات خارقة منزهة القدرة سنكون أمام حدث ديني (كالصلاة والشعائر والطقوس).

# II

# الكل الفضائي لدى البطل

## 1- فائض الرؤية الجمالية

عندما أتأمل شخصاً يوجد خارجي وأمامي فإن أفقينا الملموسان - كما يتم عيشهما من طرفه ومن طرفي - لا يتطابقان ومهما كان الآخر قريبا مني جداً فإني سوف أرى وسوف أعرف ما لا يستطيع هو رؤيته - وهو في ذلك الموقع خارجي وأمامي: أي أجزاء جسده التي لا يستطيع رؤيتها - مثل رأسه وتعبير وجهه والعالم الذي يحيطه ويعطيه بالظهر، وهي جملة من الأشياء والعلاقات التي أستطيع الوصول إليها حسب العلاقة المتتالية التي نستطيع أن نتموقع داخلها، فهذه في استطاعتي الوصول إليها ولا يستطيع هو ذلك، إذ عندما يرى الواحد منا الآخر فإن عالمين مختلفين سينعكسان في بؤبؤي عينينا. وبغية احتلال مواقع متقدمة يمكن التقليل من هذا الاختلاف الموجود بين الأفقين، لكن للقضاء عليه كلياً ينبغي أن ننصهر في جسد واحد وأن نصير شخصاً واحداً.

وسيكون هذا الفائض الثابت في رؤيتي وفي معرفتي بالنسبة للآخر مشروطاً بالموقع الذي أستطيع احتلاله وهو داخل العالم، في هذه اللحظة بالذات، وضمن مجموعة من الظروف المعينة، لأن الآخرين جميعهم يقعون

خارجي، إن التموضع الخارجي الملموس الذي أستفيد منه لوحدي وتموضع كل الآخرين الخارجي بالنسبة لي، بدون استثناء، وكذلك فائض رؤيتي الذي يتحكم فيه، بالنسبة لكل واحد من الآخرين، وارتباطاً مع ذلك، هناك نقص معين، هذا بالضبط ما أراه من مجموع الآخر. إن ما أراه منه هو ما يستطيع لوحده رؤيته عندما يتعلق الأمر بي، لكن هذا غير أساسي بالنسبة لموضوعنا، إذ في حياتي لا يمكن قلب العلاقة المتداخلة "أنا وكل الآخرين" بشكل ملموس، ويعوض كل ذلك بالمعرفة التي تخلق عالماً من الدلالات المشتركة، بغض النظر عن الموقع الملموس الذي يستطيع الفرد لوحده احتلاله، وتكون فيه العلاقة "أنا ـ الآخر" غير معكوسة مطلقاً، لأن العلاقة "أنا ـ الآخر" علاقة نسبية ومعكوسة تجريدا، فالذات العارفة باعتبارها كذلك لا تحتل مكاناً ملموسا في الوجود، إذ أن عالم المعرفة الموحد لا يمكن إدراكه ككل ملموس يحتوي بمفرده على تنوع الخصائص الوجودية، بالطريقة التي ندرك بها ما يوجد أمام أعيننا، إن الإدراك الفعلي لكل ملموس يقتضي متأملاً متفرداً ومجسداً يقع في مكان ما، لأن عالم المعرفة وكل عنصر من عناصره يخضع للتفكير، وبنفس الطريقة قد يتم عيش الانفعال الداخلي وكل الحياة الداخلية ـ وإدراكها من الداخل ـ إما في مقولة "أنا لأجل أنا" moi ـ pour ـ Moi أو في مقولة "الآخر لأجل أنا" L'autre pour moi وبعبارة أخرى كمعيش خالص أو كمعيش لهذا الآخر المتفرد والمحدد.

لا يمكن للتأمل الجماعي والفعل الأخلاقي أن ينفيا حقيقة مفادها أن الذات القائمة بالفعل وبالتأمل الفني تحتل مكاناً ملموساً ووحيداً داخل الوجود.

إن فائض قيمتي بالنسبة للغير يخلق حيزاً خاصاً بنشاطي أي يخلق مجموعة من الأفعال الداخلية والخارجية التي أستطيع إنجازها بالنسبة لهذا الغير والتي تتممه في الوقت الذي يعجز فيه عن فعل ذلك، وقد تتنوع هذه الأفعال إلى ما لا نهاية وفق الظروف التي تضعنا فيها الحياة هو وأنا في لحظة ما، إن فائض نشاطي يوجد دوماً في موضع ما،

أما مكوناته فتنزع نحو نقطة ثابتة وقارة، ما يهمنا هنا ليست تلك الأفعال التي تجمعنا الآخر وأنا بفضل معناها الخارجي في الحدث الوحيد والفريد الذي هو الوجود، والتي تهدف إلى تغيير الحدث بطريقة فعلية وتغيير الآخر الذي يثبت فيه كمكون لهذا الحدث ـ وهذه أفعال وعمليات أخلاقية صرف، إن ما يهمنا هي أفعال التأمل، لأن التأمل عنصر فاعل ومنتج، إنها أفعال لا تتعدى إطار المعطى الذي يمثله الغير، ونكتفي بتوحيد وترتيب هذا المعطى، وأفعال التأمل الناجمة عن فائض رؤيتي، يحتوي بصورة جنينية شكل الآخر المكتمل والذي يتطلب توالده أن أتمم أفقه دون سلبه فرادته، ينبغي علي أن أتفاعل وأتماهى مع الآخر وأن أرى العالم عبر نظام قيمه كما يراه، وأن أضع نفسي مكانه ثم بعد عودتي لمكاني أن أتمم أفقه بكل ما ينكشف من ذلك الموقع الذي أحتله خارجه، وعلي أن أؤطره وأخلق له محيطاً يكمله بفضل فائض رؤيتي وبمعرفتي ورغبتي وشعوري، وإذا كان أمامي شخص يتألم فإن أفق وعيه سيمتلئ بما يشكل معاناته وبما هو أمام عينيه، واللهجة الانفعالية ـ الإرادية ـ التي تغمر عالم الأشياء هي لهجة الألم، ويتمثل فعلي الجمالي في أن أحياه وأن أمنحه اكتماله (لا تهمنا هنا مسألة الأفعال الأخلاقية من مساعدة ونجدة وتعزية) وتتمثل لحظة نشاطي الجمالي البدئية في التماهي مع الآخر: علي رؤية ومعرفة والإحساس بما يحسه، وعلي أن أضع نفسي مكانه، وأن أتطابق معه (كيف وما هو شكل هذا التماهي؟ سنترك هذا المشكل السيكولوجي جانباً بل علينا الاقتناع بأن هذا التماهي ممكن إلى حد ما)، علي أن أجعل الأفق الملموس لدى الآخر أفقي مثلما يحياه هو، وسيحتاج هذا الأفق إلى مجموعة من الأحداث لا يمكن الوصول إليها إلا من المكان الذي أحتله،وهكذا فإن من يتألم لن يتوفر لديه عن تعبيريته الخارجية إلا إدراك جزئي لن يعرفه سوى بلغة أحاسيسه الداخلية، إنه لا يرى توتر عضلاته والحدود التشكيلية لجسمه وتجسد الألم في وجهه، كما لا يرى السماء الزرقاء التي تبدي لي صورته الخارجية الموسومة بالألم؛ وحتى لو تمكن من رؤية ما أرى ـ إذا كان أمام المرآة مثلاً ـ فلن يمتلك

المقاربة الانفعالية ـ الإرادية ـ الملائمة لهذه الرؤية التي لن تتموضع في وعيه بنفس الطريقة التي تتم فيها داخل وعي المتأمل، وأثناء عملية ـ التماهي علي التخلي عن الدلالة المستقلة للأحداث المتعالية على وعي الآخر والتي سأستخدمها للإخبار: كجهاز نظري يسعفني في التماهي معه. إن التعبيرية الخارجية تسمح لي بالوصول إلى "داخل" الآخر والانصهار معه من الداخل، لكن هل الانصهار الداخلي هو الهدف الأسمى للنشاط الجمالي الذي ينظر إلى التعبيرية الخارجية كوسيلة وكمصدر للخبر؟ قطعاً لا، إذ أن النشاط الجمالي الخالص لم يبدأ بعد في حقيقة الأمر، قد تؤدي الوضعية المعيشة من الداخل وهي وضعية من يتألم إلى فعل أخلاقي من مساعدة ومواساة ومجاملة، وفي كل الحالات، بعد التماهي مع الآخر، ينبغي العودة إلى الذات والرجوع إلى المكان الخالص خارج من يتألم، وبهذا الشكل فقط يمكن التفكير في مادة البناء المنتقاة لصالح التماهي على المستوى الأخلاقي والمعرفي والجمالي، وإن لم تتم هذه العودة إلى الذات فإننا نكون إزاء ظاهرة مرضية تتمثل في عيش ألم الآخر كألم شخصي، وبظاهرة انتقال عدوى ألم الآخر لا غير. وبكل صدق فإن التماهي مع الآخر هو تماهي مستحيل، ليست فيه أدنى فائدة أو معنى تماما، عندما أتماهى مع الآخر فإني أعيش ألمه بالضبط داخل مقولة "الآخر"، ولا يكون رد فعلي من هذا الألم هو صرخة الألم وإنما كلمة مواساة وتضامن، والشرط الضروري للتماهي والمعرفة المنتجة الأخلاقية منها والجمالية هو إسناد ما عشناه للآخر والنشاط الجمالي هو الذي يبتدئ بالفعل، هو الذي يتم عندما نعود لذاتنا، وعندما نحتل مكاننا الخالص خارج من يتألم، حيث نمنح الشكل والاكتمال لمادة البناء المنتقاة لصالح تماهينا مع الآخر، حيث نكمله بما هو متعالي على الوعي المتكون لدى المتألم عن عالم الأشياء، وفور ذلك يضطلع هذا العالم بوظيفة جديدة ليست وظيفة إخبار وإنما وظيفة اكتمال: إذ صار وضع الجسم الذي كان يخبرنا عن ألمه قيمة تشكيلية صرف. وصار تعبيراً يجسد ويكمل الألم الموسوم بنبرة لم تعد نبرة ألم وقد صارت السماء الزرقاء التي تؤطره مكوناً تصويرياً Pictural يتمم الألم.

إني أستمد القيم المكملة لصورة الآخر من فائض رؤيتي وإرادتي وشعوري، نؤكد هنا أن الإجراءات التي تجعلنا نتماهى مع الغير ونكمله ونتممه لا توجد بالضرورة داخل تسلسل كرونولوجي، إننا نريد فقط التأكيد على التمييز الدلالي الذي يفصل هذه العمليات المتشابهة جداً في معيشنا للغير، وعمل الإبداع اللفظي لا يهمل هذين المظهرين عبر أبسط كلمة وهي كلمة ذات وظيفة مزدوجة: فهي تقود إجراء التماهي وتمنح للآخر مبدأ اكتماله، وقد يهيمن أحد المظهرين، وسنعمل في المقام الأول على فحص القيم التشكيلية - التصويرية - ذات الطابع الفضائي، والمتعالية على وعي البطل وعالمه، وعلى غايته الأخلاقية المعرفية، وهي ناتجة عن اكتمال يتم من الخارج، انطلاقاًمن الوعي الذي قد يتوفر للآخر عنه - هذا الآخر هو المؤلف - المتأمل.

## 2- الخارجية (المظهر المادي)

سوف نقوم أولاً بفحص مشكل المظهر المادي باعتباره مجموعة من المكونات التعبيرية التي تشكل الجسم الإنساني. كيف نعيش مظهرنا المادي وكيف نعيش مظهر الآخر المادي؟ على أي مستوى من المعيش توجد قيمته الجمالية؟ تلك هي الأسئلة التي سنستخدمها كقاعدة لتحليلنا. لاشك في أن مظهري المادي لا يدخل في الأفق الملموس لرؤيتي الفعلية، باستثناء بعض الحالات التي أتأمل مثل نارسيس Narcisse، انعكاس صورتي على الماء أو في المرآة، إذ إنني أعيش مظهري المادي وتعبيرية جسمي من الداخل، وفي صورة شذرات مبعثرة ومرتبطة بإدراكي الداخلي يتم ضبط خارجيتي داخل مجال أحاسيسي الخارجية، وقبل أي شيء في مجال رؤيتي، لكن هذه الأحاسيس الخارجية لا تمثل هيئتي النهائية، حتى عندما أتساءل هل يتعلق الأمر بجسمي ولا يأتيني الجواب إلا عبر

إدراكي الداخلي الذي يضمن أيضاً وحدة الصور الشذرية المتوفرة لي عن تعبيريتي الخارجية والتي يترجمها إدراكي الداخلي إلى لغة داخلية وهذه هي حالة الإدراك، إذ في عالم يتشكل ككل مرئي ومسموع ومفهوم بالنسبة لي، لا أقف على تجسد خارجيتي باعتبارها موضوعاً يشكل كلاً خارجياً مشابهاً أو شيئاً كباقي الأشياء، ويوجد موقعي عند تخم العالم الذي أرى والذي لا أنتمي إليه على المستوى التشكيلي - التصويري، وإذا كان تفكيري يضع جسمي داخل العالم الخارجي باعتباره له على أنه شيء كباقي الأشياء، فإن رؤيتي الفعلية لن تسعف تفكيري من خلال مده بصورة ملائمة.

ويكفي أن ننظر إلى الخيال الخلاق وإلى حلم اليقظة حول الذات لنقتنع بسرعة بأن تفكيرنا لا يستخدم المظهر المادي ولا يستعين بصورته النهائية. إن عالم حلم يقظتي ينساب أمامي مثل الأفق الذي يمتد أمام رؤيتي الفعلية وأبدو في هذا العالم باعتباري شخصية رئيسية تستهوي الأفئدة وتتمتع بالمجد، إلخ، ومع ذلك، دون أن يكون لدي أي تمثل عن صورتي الخارجية، في حين أن صورة باقي الشخصيات التي تملأ حلم يقظتي، حتى ولو كانت شخصيات ثانوية، فهي تتبدى لي بوضوح يشد الانتباه الذي قد يتعداها - أي الصورة - إلى منحى ملامح وجوه الشخصيات، من استغراب وتعجب وخوف وحب، أما من ترجع إليه هذه الملامح وهذا الخوف وهذا التعجب وهذا الحب، أي أنا، فهذا ما لا أراه، إذ إني أعيش أناي من الداخل، وحتى عندما أحلم بمفاتني الخارجية فلا أكون بحاجة إلى تمثل ذاتي، إذ لا أحتفظ سوى بنتيجة الانطباع الذي أخلفه في الآخرين. ومن وجهة نظر تشكيلية تصويرية فإن عالم حلم اليقظة يشبه عالم الإدراك الفعلي، هنا كذلك، لا تتجسد الشخصية الرئيسية خارجيا فهي لا توجد على نفس مستوى الشخصيات الأخرى، ففي الوقت الذي يتم فيه تجسيد هذه الأخيرة من الخارج، فإن

الشخصية الرئيسية تكون معيشة من الداخل. إن حلم اليقظة لا يملأ ثغرات الإدراك الفعلي، إذ لا حاجة له بذلك وتبدو تراتبية المستويات التي توجد فيها شخصيات حلم اليقظة بوضوح متميز في حالة حلم اليقظة الإيروسي، إذ إن البطلة، موضوع الرغبة، تبلغ فيه درجة قصوى من الوضوح الخارجي، أما البطل ـ شخصية الحالم ـ المنشغل برغبته وشغفه فهو يعيش ذاته من الداخل دون أدنى تجسيد خارجي ونجد نفس تعدد المستويات في الحلم الرؤيوي، بيد أنه عندما أنوي سرد حلمي (أو حلم يقظتي) لشخص ما فأنا أكون مدفوعا لنقل الشخصية الرئيسية إلى المستويات التي توجد فيها باقي الشخصيات (وحتى في الحالة التي يتم فيها السرد بضمير المتكلم) أو على الأقل على اعتبار كون كل شخصيات حكايتي ومن ضمنها أنا، سيتم إدراكها على نفس المستوى التشكيلي ـ التصويري من طرف من يستمع إلي والذي يعتبر كل الشخصيات على أنها الآخر، وهذا ما يميز عالم الإبداع اللفظي عن عالم حلم اليقظة وعالم الحياة الواقعية، ففي إحدى الحالات تظهر كل الشخصيات على نفس المستوى التشكيلي ـ التصويري للرؤية، وفي الحالة الأخرى، فإن الشخصية الرئيسية، ـ أنا ـ لا تتجسد خارجياً ولا تكون في حاجة لصورتها.

وتتجلى مهمة الفنان الأولى في منح الشخصية الرئيسية في الحياة وفي حلم اليقظة غطاءاً خارجياً. وأحياناً عند قراءته الأولية لرواية ما فإن القارئ الساذج يضع حلم اليقظة مكان الإدراك الفني، وهو حلم يقظة لم يعد حلم يقظته الحر، بل حلم يقظة سلبي تحدده الرواية، ويجعله يتماهى مع البطل الرئيسي الذي يجهل اكتماله، وقبل كل شيء، مظهره المادي والذي سيحيا حياته كما لو كان هو نفسه بطلاً لها. وقد تستهوينا فكرة تمثل صورتنا الخارجية الخالصة، أو إدراك ذاتنا من الخارج، أو عكس ذاتنا بعبارات التعبيرية الخارجية انطلاقاًمن الإحساس الداخلي المتوفر لدينا عن ذاتنا، وهذا أمر ليس بالهين، بل يتطلب جهداً خاصاً يختلف عن الجهد الذي

نقوم به عندما نحاول تذكر وجه شبه منسي لشخص عرفناه قليلا، فالشكل لا يكمن في تلك الذاكرة غير الكافية عن مظهرنا المادي وإنما يتجلى في المبدأ الذي تبعاً له تقوم صورتنا الخارجية بإظهار مقاومة تقابلنا بها، ومن السهل أن نتبين عبر التجربة على ذاتنا أن أولى نتائج محاولة من هذا النوع هي كالآتي: في البدء ستتخذ صورتي التي أتصورها بصرياً شكلاً غير واضح، وستتوقف بمحاذاتي وهي معيشة من الداخل أو هي بالكاد تنفصل عن الإدراك الداخلي المتشكل لدي عنها، وستنعطف عنه، بعيداً عن ذاتي، ومثل منظر خلفي فهي تتميز عن مستوى إدراكي الداخلي دون التوصل إلى الانفصال عنه كلياً، كما لو أني تضاعفت دون أن أنشطر كلياً: إذ إن "حبل سرة" إدراكي يربط التعبيرية الخارجية بالإحساس الداخلي المتوفر لدي عن ذاتي. ينبغي توفر جهد إضافي كيما أتمثل ذاتي أمام ذاتي، وكذلك انفصالي كلية عن إدراكي الداخلي، وإذا ما نجحنا في ذلك قليلاً، فإن ما يشد الانتباه في تلك الصورة الخارجية للذات كونها فارغة وعارضة ومنعزلة. كيف نفسر ذلك؟ التفسير بسيط للغاية، إننا لا نتوفر بصدد هذه الصورة على المقاربة الانفعالية - الإدراكية الملائمة التي بإمكانها أن تمنحها الحياة، وأن تدمجها في الوحدة الخارجية للعالم التشكيلي - التصويري. إن ردود الفعل التي تدرك وتبنين تعبيرية الآخر - من إعجاب وحب وحنان ورأفة وعداوة وكراهية، الخ، هي ردود فعل موجهة نحو مستقبل ذواتنا وهي لا تنطبق على ذواتنا مباشرة، إني أبنين أناي الداخلي mon moi intérieur، أناي المغرم والراغب والمنفعل والرائي والعارف من الداخل ضمن مقولات قيم مختلفة كلية ولا تنطبق مباشرة على تعبيريتي الخارجية الخاصة، بيد أن إدراكي الداخلي وحياتي الخاصة ينضويان داخل أناي المتخيل والحالم والرائي، وليس داخل الأنا المتخيل والمرئي، إذ لا أتوفر في ذاتي على رد فعل انفعالي - إدراكي قادر على منح الحياة واحتواء مظهري الخارجي الخاص، وهذا ما يفسر ذلك الفراغ وتلك العزلة اللذين يميزانه.

كيما أمنح الحياة لصورة ذاتي الخارجية وكيما أجعلها مساهمة في الكل المرئي علي أن أعيد بناء معمارية عالم حلم يقظتي من جديد، وذلك بأن أدخل عليه عنصراً جديداً كلياً إنه عنصر المصداقية الانفعالية ـ الإرادية الممنوح لصورتي انطلاقاً من الغير Autrui ولأجل الغير، إذ من داخل ذاتي أتوفر على مصداقيتي الداخلية فقط، إنها مصداقية لا يمكن إسقاطها على تعبيريتي الخارجية حيث إن هذه الأخيرة تنفصل عن إدراكي الداخلي، وهذا يجعلها تبدو عابرة بالنسبة لي داخل فراغ مطلق من القيم. وبين إدراكي الداخلي الذي تنبثق منه رؤيتي الفارغة وصورتي الخارجية ينبغي علي بالضرورة إقحام مصفاة رد الفعل الانفعالي ـ الإرادي من تعجب وحب ورأفة، الخ ـ رد فعل يقوم به شخص آخر إزائي، وهذه هي الرؤية التي قد أستخلصها عبر هذه المصفاة الداخلية لنفس أخرى مختزلة إلى درجة صارت معها أداة ستمنح الحياة لخارجيتي mon extériorité وتجعلها مساهمة في العالم التشكيلي ـ التصويري، ولا ينبغي علي أن أجعل منه المؤتمن الممكن على رد فعل القيمة عند آخر ما، بل أن أجعل منه كائناً محدداً سوف يخلص للتو صورتي الخارجية من حقل تمثلي ويحتل مكانها، إذ لن أراه إلا هو، وأنا موجود طبعاً عند تخم حقل رؤيتي مع رد الفعل إزائي المعبر عنه وسوف يدخل إضافة إلى ذلك تحديداً تخييلياً في حلم يقظتي، إذ سوف يضطلع بدوره المساهم، بيد أن ما أحتاجه هو مؤلف لا يساهم في الحدث الخيالي. إن الأمر يتعلق بنقلي من اللغة الداخلية لإدراكي إلى اللغة الخارجية لتعبيريتي الخارجية، وبأن التحم كلية وبدون رواسب بالنسيج التشكيلي ـ التصويري للحياة، ومن السهل استبدال هذه المهمة بأخرى نظرية، إذ ليس هناك ما هو أسهل بالنسبة لتفكيري من أن يضعني على نفس المستوى مع الآخرين، إذ إني أتجرد ذهنياً عن المكان الذي أحتله في الوجود، كما أتجرد عن الأحادية المرئية ـ الملموسة التي يتمتع بها

العالم، ولهذا السبب فإن الفكر لا يعرف الصعوبات المتعالية على الصوغ الموضوعي الذاتي الأخلاقي والجمالي، إن الصوغ الموضوعي الأخلاقي والجمالي يتطلب نقطة ارتكاز قوية خارج الذات، قوة فعلية حقيقية والتي من داخلها يمكن أن نرى ذاتنا باعتبارنا آخراً.

وفي الواقع، أي عندما أتأمل صورتي الخارجية ـ في ما يجعلها تحيا وتساهم في كل خارجي وحي، عبر منظار قيم نفس شخص آخر ممكن، إن نفس هذا الآخر الفاقدة للاستقلالية، هذه النفس التابعة، تدخل شيئاً من الزيف ومن الغرابة الكاملة على الحدث ـ الوجود الأخلاقي، ولا يتعلق الأمر هنا بتوالد منتج وغني لأنه لا يتمتع بأدنى قيمة مستقلة، إنه إنتاج تخييلي ووهمي يعكر الصفاء البصري للوجود إذ يحدث ما يشبه الاستبدال البصري، ويخلق نفساً بدون مكان ومساهماً بدون اسم ولا دور. والبديهي أنني لا أرى وجهي الحقيقي بعيني هذا الآخر الوهمي، فلن أرى إلا قناعاً، إذ علي أن أمنح مصفاة رد فعل الغير الحي تلك سمكها واستقلاليتها القوية البناء، الجوهرية والموثوق بها، وعلي أن اجعل منه مؤلفاً مسؤولاً، إلا أن في هذه العملية قدر من المجانية بالنسبة لي، إذ في عودتي لذاتي لا ينبغي علي استعمال حكمه استعمالاً شخصياً، وليس المجال هنا للغوص إلى هذه المشاكل في حالتنا هذه التي نعالج فيها المظهر المادي فقط. والبديهي أن مظهري المادي، باعتباره قيمة جمالية، ليس واقعاً مباشراً لوعيي، بل إنه يقع عند تخم العالم التشكيلي ـ التصويري، وبصفتي الشخصية الرئيسية في حياتي ـ الحقيقية أو المتخيلة ـ فأنا أحيا ذاتي، مبدئياً على مستوى يختلف عن المستوى الذي توجد عليه باقي شخصيات حياتي وحلم يقظتي.

إن الرؤية المتكونة لدينا عن مظهرنا المادي حينما نرى أنفسنا في المرآة لها طبيعة خاصة تماماً، والظاهر أننا نرى أنفسنا بدون وساطة.

بيد أن ذلك غير صحيح، إذ لا نبارح ولا نرى إلا انعكاسنا (على المرآة). وهو انعكاس لن يصير مكوناً لرؤيتنا ولعيشنا في العالم، إننا نرى انعكاس مظهرنا المادي، لكننا لا نرى ذاتنا في مظهرنا المادي، فمظهرنا المادي لا يحتوينا تماماً، إننا أمام المرآة ولسنا داخل المرآة. فالمرآة لا يمكنها أن تمنح سوى مادة بناء الصوغ الموضوعي الذاتي وهي مادة بناء ليست في حقيقة الأمر بمادة بناء. إن وضعنا أمام المرآة هو وضع مزيف دوماً، في غياب أداة لمقاربة ذاتنا"، فهنا أيضاً نتماهى مع آخر ممكن غير محدد بواسطته نحاول إيجاد موقع قيم بالنسبة لذاتنا، بصيغة أخرى، انطلاقاً من الآخر، هنا أيضاً نحاول أن نمنح ذاتنا حياة وشكلاً، ومن تم كان ذلك التعبير الخاص لوجهنا كما نراه (أي التعبير) في المرآة، والذي لا يكون لنا في الحياة. إن تعبير وجهنا المنعكس على المرآة يتألف من مجموعة محددة من التعابير التي تحيل إلى مستويات تختلف تماماً عن غايتنا الانفعالية الإرادية وهي (1) تعبير غايتنا الانفعالية الإرادية الحقيقية كما تتجلى في تلك اللحظة المعينة والمبنية على سياق حياتنا، (2) تعبير حكم الآخر الممكن، تعبير النفس الوهمية غير المحددة المكان، (3) تعبير علاقتنا بحكم ما صادر عن ذلك الآخر الممكن، من اقتناع وعدم اقتناع. كما أن علاقتنا بمظهرنا المادي ليست ذات طبيعة جمالية ولا تخص سوى الأثر الذي يحتمل أن يخلفه في الآخرين - في أولئك الذين يروننا مباشرة - وبصيغة أخرى فحكمنا لا يصدر لذاتنا وإنما للآخرين. وأخيراً قد يضاف إلى هذه الأنواع الثلاثة من التعابير، ذلك التعبير الذي نتمنى رؤيته على محيانا، ليس من أجلنا طبعاً وإنما من أجل الآخرين. فأمام المرآة نصطنع دوماً وضعاً ما حيث نتخذ بهذا التعبير أو ذلك الذي يبدو لنا أساسياً ومرغوباً. تلكم هي التعابير (على وجهنا المنعكس في المرآة) التي تدخل في صراع وفي تلاحم متزايد. فليست نفسنا الوحيدة والفريدة هي ما يتجسد في الحدث - التأمل، بل هناك دوماً مساهم ثان - الآخر الوهمي، الآخر غير

المدعم والموثوق فيه، فأنا لا أكون وحدي أمام المرآة، عندما أنظر إلى نفسي في المرآة، فأنا أوجد تحت نفوذ النفس الأخرى. وقد يحدث أن تنكشف هذه النفس الأخرى إلى درجة قد يصير لها نوع من الاستقلالية، إذ هناك حرماني الذي يضاف إليه عدم الرضى الذي يسببه لي مظهري المادي، وهذا الآخر قد نحترس منه أو نكرهه أو نرغب في تدميره: وفي محاولتنا لمقاومة حكمه فإننا نكثفه إلى درجة نقيم له معها استقلالية وكذلك نمنحه كينونته المحددة المكان داخل الوجود.

إن أولى مهام الفنان الذي يشتغل على البورتريه الذاتي l'autoportrait تتلخص بالضبط في إبعاد تعبير الوجه المنعكس، وهذا ممكن بالضبط لأن الفنان يوجد خارج ذاته ولأنه يجد مؤلفاً نافذاً ومدعماً مبدئياً والذي هو الفنان ـ المؤلف بصفته كذلك والذي يتغلب على المؤلف ـ الإنسان. لكن يبدو أنه من الممكن دوماً التمييز بين البورتريه الذاتي وبين البورتريه من خلال مميزات الوجه الذي يحتفظ بشيء ما مغاير والذي يقال إنه لا يحتوي الإنسان في شموليته. إن الرجل الضاحك في بورتريه "رومبراندت" الذاتي L'autoportrait de Rembrandt يخلف في دوماً إحساساً شبه مفزع مثله مثل بورتريه "فروبيل" الذاتي، V ROUBEL الموسوم بالتغريب، ومن العسير جداً على البطل السير ذاتي (الأطبيوغرافي) في العمل الابداعي اللفظي أن يمنح صورة تامة لمظهره المادي الخالص. إذ في العمل الإبداعي اللفظي تثبت تلك الصورة في النمو المتشعب للدينامية الروائية، وعليها فيه أن تشمل كل الإنسان. وحسب علمي ليس هناك أي عمل مهم قد وصلت فيه محاولات من هذا النوع إلى نتيجة، أما المحاولات الجزئية فهي كثيرة (على سبيل المثال لا الحصر "ليفين" عند تولستوي و"رجل القبو" عند دوستوييفسكي، الخ).

إن الإبداع اللفظي لا يقدم (عدا أن ذلك مستحيل) إنجازاً منتهياً تصويرياً للمظهر المادي القادر على الالتحام مع باقي مظاهر الشخص المكون في كل، كما سندرس ذلك فيما بعد.

إن الصورة الفوتغرافية لا تمنح سوى مادة للمقارنة، وهنا أيضاً ما نراه ليس إلا انعكاساً بدون مؤلف. صحيح أن هذا الانعكاس لا يترجم تعبير فرد آخر وهمي، وبعبارات أخرى، فهو أصفى من انعكاسنا على المرآة، إلا أنه زائد ومصطنع ولا يجسد غايتنا الانفعالية ـ الإرادية في الوجود، إنه مادة بناء خام لا تلتحم بوحدة تجربتنا الخاصة في الحياة وذلك لغياب مبدأ الالتحام.

يختلف الأمر في البورتريه المنجز من قبل فنان له سلطته بالنسبة إلينا. هنا لدينا حقاً نافذة تنفتح على هذا العالم الذي لا نعيش فيه، هنا نرى أنفسنا بحق في عالم فرد آخر، عبر عيني آخر موسوم بالصفاء والاكتمال، هذا الآخر الذي هو الفنان وهذه رؤية تعادل التنبؤ وتحتوي شيئاً من التحديد لأن على المظهر المادي أن يحتوي ويتمم كل النفس ـ كل الغاية الانفعالية ـ الإرادية الأخلاقية والمعرفية في العالم، وهذه الوظيفة لا يقوم بها المظهر المادي إلا من أجل الغير، أما بالنسبة لذاتي فيصعب علي أن أشعر بأنه تم احتوائي وتجسيدي عبر المظهر المادي، كما أن ردود فعلي الانفعالية ـ الإرادية لا تسكن داخل صورة تامة لذاتي. وليس في مقولة الأنا بل في مقولة الآخر أستطيع أن أعيش مظهري المادي كقيمة تشملني وتمنحني اكتمالي وعلي أن أنزلق داخل هذه المقولة كيما أرى نفسي بنفسي باعتباري عنصراً من عالم خارجي يمثل كلا تشكيلياً ـ تصويرياً.

ولا يمكن فصل المظهر المادي داخل العمل الإبداعي اللفظي، إذ إن بعضاً من الفراغ الذي يعرفه البورتريه التصويري يتم تعويضه بوقائع ترتبط بالمظهر المادي، وهي ليست في متناول الفنون التشكيلية مثل المشية والتصرفات وملامح الوجه المتبدلة وملامح الجسد أيضاً في هذه الفترة أو تلك من الحياة وتعبير الزمن اللاقهقري لحياة ما أثناء تسلسله، وتعبير النمو المتدرج للإنسان الذي يمر عبر تعبيرية الأعمار الخارجية: صور

الشباب وفترة النضج والشيخوخة، في استمراريتها التشكيلية ـ التصويرية وكلها مظاهر قد يشملها التعبير والتي قد تشكل تاريخ الإنسان الخارجي. وبالنسبة لوعيي تكون هذه الصورة الكاملة مبعثرة في الحياة ولا تتسرب إلى حقل رؤيتي للعالم الخارجي إلا عرضاً وبشكل متقطع، إذ تنقصها الوحدة الخارجية والاستمرارية، فالإنسان عاجز عن أن يجمع نفسه في كل خارجي ولو منتهي شيئاً ما، لكونه يحيا حياته داخل مقولة أناه son moi، وهذا غير ناتج عن غياب مادة بناء على صعيد رؤيته الخارجية، عدا أن هذا النقص كبير، وإنما عن غياب مبدأ قيم داخلي قد يسمح له، من داخل ذاته، بامتلاك مقاربة لتعبيريته الخارجية. أما المرآة والصورة الفوتغرافية والملاحظة الذاتية فلا تغير في الأمر شيئاً، إذ في أحسن الحالات نكون أمام إنتاج مزيف، إنتاج جمالي مبتدع بطريقة مجانية، انطلاقاً من آخر ممكن فاقد للاستقلالية. وبهذا المعنى فالإنسان في حاجة جمالية مطلقة للآخر ولرؤيته ولذاكرته، في حاجة لآخر يجمعه ويوحده ويستطيع لوحده منحه الاكتمال الخارجي، ولن يكون لفرديتنا أي وجود ما لم يخلقها الآخر. فالذاكرة الجماعية منتجة، إنها تولد الإنسان الخارجي للمرة الأولى على مستوى جديد للوجود.

## 3- خارجية التشكل الفضائي

تتمتع الرؤية الخارجية ـ التشكيلية ـ التصويرية بخاصية مهمة ترتبط بإدراك التخوم الخارجية التي تشكل الإنسان. ولا ينفصل هذا الإدراك عن المظهر المادي إذ يقيم علاقة بالإنسان الخارجي وبالعالم الخارجي الذي يحتويه ويحد الإنسان داخل العالم. أما الوعي فيحيا تخومه الخارجية الخاصة بطريقة مختلفة، إنه يحياها في علاقة بالذات

ووحده الغير يستطيع بشكل مقبول أن يجعلني، وذلك على المستوى الجمالي والأخلاقي، أحيا المنتهى الإنساني وماديته الاختبارية المحدودة. إذ داخل عالم خارج عني يمنح الآخر بكامله لرؤيتي باعتباره عنصراً مكوناً لهذا العالم وفي كل لحظة أحيا بوضوح كل تخوم الآخر وفي إمكاني احتواؤه بكامله بالنظر وباللمس ورؤية الخطوط التي تحد رأسه ورؤية جسمه، في خلفية العالم الخارجي. ففي العالم الخارجي ينتشر الآخر بكامله أمامي وتستطيع رؤيتي استنفاذه كشيء من ضمن باقي الأشياء، من دون أن يتجاوز شيء ما تشكله أو أن يفكك وحدته التشكيلية ـ التصويرية والبصرية والملموسة، والأمر مغاير تماماً بالنسبة للتجربة المتوفرة لدي عن ذاتي والتي لن تمنحني أبداً مثل هذه الرؤية، المحددة بوضوح، لتشكلي الخارجي الخاص، إذ لا أفتقد فقط وسائل الإدراك الفعلي وإنما أيضاً المفاهيم التي تسمح ببناء أفق أتجسد فيه بكاملي دون رواسب، بشكل محدد كلياً. أما عن الإدراك الفعلي فليس هناك ما يبرهن عليه، فأنا أقع عند تخم أفق رؤيتي والعالم البصري يمتد أمامي، وإذا أدرت رأسي صوب كل الاتجاهات فسأحصل على رؤية الفضاء الذي يحيطني من كل الجهات: فضاء أقع وسطه، لكن لن أرى نفسي بنفسي وأنا محاط بهذا الفضاء. أما فيما يخص المفاهيم فالأمور معقدة أكثر بعض الشيء، لقد سبق ولاحظنا أنه بإمكاني التوصل، رغم أنه ليس من عادتي أن أتمثل صورتي الخاصة، إلى تمثلي لهذه الصورة بفضل مجهود معين، هذه الصورة المحددة والمحدودة من كل الجهات، طبعاً، كما لو يتعلق الأمر بشخص آخر. إن مثل هذه الصورة ليست مقبولة داخلياً، إذ لم أتوقف عن أن أحيا ذاتي من الداخل، وهذا المعيش لن يفارقني إذ أبقى فيه ولم أدخله في صورة تمثلي الخاص، إن فكرة وجودي هناك كاملاً وكوني لا أوجد خارج ذلك الموضوع المحدد بهذا الشكل هي الفكرة غير المقبولة في ذاتي، إن المعامل الضروري لإدراك ولتمثل تعبيريتي الخارجية الخاصة يساوي المعامل الذي يوسم به وعيي بأني لست هناك كاملاً.

وإذا كان تمثلي للغير يعادل الرؤية الكلية المتوفرة لي عنـه فعليـاً، فـإن تمثلي لـذاتي هـو مـن إنـشاء الـذهن ولا يـساوي أي إدراك فعلـي، إن مـا هـو جوهري فيما يجعل العيش الحقيقي لذاتي يبقى أبعد من رؤيتي الخارجية.

إن الفرق بين إدراكي لذاتي وإدراكي للغير يتم تعويضه بالمعرفة، أو للدقة أكثر، فالمعرفة تجهل هذا الفرق مثلما تجهل تفـرد الـذات العارفـة. ولا أستطيع في عالم المعرفة الموحد أن أفرض نفسي باعتبـاري "أنـا لأجـل أنا" في مقابل باقي بشر الماضي والحاضـر والمـستقبل الـذين يـتم إدراكهـم كآخرين من لدني، إذ علـى العكـس فأنـا أعـرف أنـي محـدد علـى قـدم المساواة مع الآخرين، وأنا الآخر يحيـا ذاتـه مـن الـداخل، دون القـدرة، بقوة المبدأ، على أن يتجسد لذاته في تعبيريتـه الخارجيـة الخاصـة. ومـع ذلك فإن هذه المعرفة عاجزة عن تأسيس واقع رؤية وإدراك فعلـيين، وقـد يدفع هذا الواقع العالم الملموس إلى أن يصير عالماً لذات واحدة. إن الشكل الملموس لمعيش الإنسان الواقعي ينبع من التعالق بين المقولات الممثلة للأنـا وللآخر. وتتميـز أشـكال "الأنـا" الـتي مـن خلالهـا أحيـا نفـسي وحـدي مبدئياً، عن أشكال الآخـر الـتي مـن خلالهـا أحيـا كـل الآخـرين بـدون استثناء، إني أحيا "أنا" الغير بطريقة تختلـف تمامـاً عـن الطريقـة الـتي أحيـا بهـا "أنـاي" الخـاص، وهـذا تمييـز جـوهري لـيس فقـط بالنـسبة للجمالية (الاستطيقا) وإنما بالنسبة للأخلاق أيضاً. ويكفينا التذكير بمبـدأ تباين القيم بين "أنا" و الـ "آخر" من وجهة نظـر الأخـلاق المـسيحية: لا ينبغي حب الذات وإنما يجب حب الآخر، لا ينبغي التسامح مع الـذات وإنما ينبغي ذلك إزاء الآخـر، وبـصفة عامـة ينبغـي تخلـيص الآخـر مـن أعبائـــه والتكفـــل بحملـــها، والـــشأن نفـــسه بالنـــسبة للغيريـــة L'ALTRUISME، التي تعطي لسعادة الآخـر قيمـة مخالفـة تمامـاً للـتي تمنحها للسعادة الشخصية، وسـوف تكـون لنـا فرصـة العـودة إلى النزعـة الوحدانية الأخلاقية Solipsisme ethique.

إن ما يهم من وجهة نظر الجمالية هو أني بالنسبة لذاتي أشكل الذات القائمة بكل نشاط كيفما كان - نشاط الرؤية (البصر) والاستماع والإدراك والتفكير والإحساس، الخ - كما أنني أنطلق إن صح التعبير، من ذاتي في معيشي الموجه نحو مستقبل ذاتي، نحو العالم، نحو الموضوع، فأنا الذات الفاعلة بالنسبة للموضوع الذي أواجهه. ولا يخص الأمر هنا التعالق العرفاني بين الذات والموضوع وإنما بالتعالق الموجود بيني باعتباري الذات الفاعلة الوحيدة وبين كل ما تبقى من بشر، هذا الباقي الذي لا يمثل بالنسبة لي موضوع معرفة وإحساس فحسب بل موضوع إرادة وانفعال. وبالنسبة لي، فإن الآخر في رمته يوجد في الموضوع وأناه ليس سوى موضوع بالنسبة لي. أستطيع التوفر على ذاكرة عن ذاتي وأستطيع كذلك إدراك نفسي جزئياً من خلال إحساس خارجي، وكذلك جعل ذاتي موضوعاً خاصاً بي، لكن في فعل الصوغ الموضوعي لذاتي فأنا لا أتطابق مع ذاتي، إذ إن "أنا لأجل أنا" يثبت داخل فعل الصوغ الموضوعي وليس داخل الإنتاج، داخل فعل رؤيتي وإحساسي وتفكيري لا داخل الموضوع المرئي والمحسوس، إني لا أسكن بكاملي في الموضوع بل أتجاوز كل موضوع باعتباري ذاتاً فاعلة ونشيطة. ما يهمنا هنا ليس هو المظهر المعرفي لهذا الموقع الذي يمنح للمثالية أساسها بل هو المعيش الملموس لذاتية ما، والتي لا يقدر الموضوع على استنفاذها، وهذا أمر فهمته واستوعبته الجمالية الرومنسية، L'esthétique romantique (السخرية عند شليغل SHLEGEL) في مقابل موضوعية الغير. إن المعرفة تدخل تصويباً لا أشكل فيه، بالنسبة ذاتي باعتباري وحدي من يتمتع بكينونة "أنا" مطلق أو ذاتا معرفية، إن ما يمنحني كينونتي كما هي، وما يجعلني إنساناً محدداً - محدداً في الفضاء وفي الزمن وفي مصيري الخ - مقابل باقي البشر، إن هذا الوضع بدوره يمثل موضوعاً للمعرفة لا ذاتاً لها (ريكرت RICKERT) وبهذا لا يلغي كون النزعة المثالية تجعل معيش الذات مقبولاً بالحدس، ولا تجعل حياة الآخر كذلك، فحياة الآخر مقبولة أكثر في فهم النزعة الواقعية والنزعة

المادية. Réalisme et matérialisme، وفي إمكان النزعة الوحدانية أن تكون مقبولة بالحدس أو أن تكون معقولة على الأقل، وهذه النزعة الوحدانية تقيم العالم بكامله في وعيي. إلا أنه سيكون من اللامعقول بالحدس إقامة العالم بكامله وذاتي في وعي الآخر الذي يعتبر بطريقة لا تقبل بداهة، جزءاً بسيطاً فقط من العالم الرحب. لا يمكنني أن أحيا ذاتي كلياً داخل موضوع مرئي وملموس ومحدود خارجياً، ولا يمكنني أن أتطابق كلياً مع هذا الموضوع، لكن حينما يتعلق الأمر بالآخر فإنني أتمثله بالطريقة التالية: إن كل ما أعرفه عن باطنه وهو ما أحياه جزئياً، أضعه في الصورة الخارجية المتكونة لدي عنه مثلما هو الشأن في وعاء يحتوي أناه وإرادته ومعرفته. إن الآخر قد تم جمعه واحتواؤه بكامله في صورته الخارجية، أما وعيي الخالص فأدركه باعتباره يشمل ويضم العالم، لا باعتباره ساكناً فيه، عندما يتعلق الأمر بالغير فإنه يستطيع عيش الصورة الخارجية كصورة جامعة ومكتملة، وعندما يتعلق الأمر بي فهذه الصورة لن تكون جامعة ومكتملة.

ولرفع كل لبس، نؤكد مرة أخرى، أننا لا نعالج هنا مشاكل المعرفة ـ أي علاقة النفس بالجسد والوعي بالمادة والمثالية بالواقعية الخ، بل يهمنا المعيش الملموس وقوة إقناعه الجمالي الخالص. ومن وجهة نظر المعيش الشخصي، فإن المثالية مقبولة بالحدس ومن وجهة نظر المعيش الذي أمتلكه عن الآخر، فإن المادية هي التي تكون مقبولة بالحدس (دون مساءلة الأسس الفلسفية المعرفية لهذه التوجهات)، وفي اصطلاح القيم فإن خط تخوم الجسم يكفي لمنح الآخر في كله تشكيله واكتماله، في حين أن الخط نفسه لا يكفي لتحديدي بذاتي، لأني معيش يشمل كل تخم وكل تجسم، إذ يجعلني أمتد فوق كل تحديد، كما أن وعيي يمحي قوة الاقناع التشكيلي لصورتي الخالصة. وتبعاً لذلك فإن الآخر هو الوحيد في التجربة المعيشة المتوفرة من يقترن ويلتحم بالعالم ويرتبط به. إن الإنسان باعتباره ظاهرة طبيعية يتم عيشه بطريقة مقبولة بالحدس فقط في الآخر، أما بالنسبة لي فإني لا أقترن بالعالم الخارجي بكاملي، حيث هناك دائماً شيء أعارضه به. وبالضبط فإن

نشاطي الداخلي وذاتيتي هما ما يعارض العالم الخارجي المدرك كشيء، دون القدرة على تموضعي فيه، إن نشاطي الداخلي يعمل خارج العالم، وبالنسبة لمعيشي الداخلي فأنا أتوفر دائماً على ذلك المخرج الذي هو الفعل، إذ لدي ما يشبه مخرج إغاثة، منفذ ومنقذ يسمح لي بالإفلات من معطى الطبيعة الكامل. الآخر يرتبط بالعالم بحميمية، أما أنا فمرتبط بنشاطي الداخلي خارج العالم. إن اللحظات التي أمتلك أثناءها ذلك، أمتلك ذاتي وكل ما هو موضوعي في من قبيل شذرات تعبيريتي الخارجية وكل ما هو موجود بداخلي مسبقاً وكل ما هو راهن وحاضر، والأنا الذي يحتوي تفكيري الخالص حول نفسي وإحساسي بذاتي - كل ذلك يتوقف بالنسبة لي على تجسيدي لذاتي، حيث أشرع في الانتماء كلياً إلى فعل التفكير نفسه الذي يمس رؤيتي وإحساسي. إني لا أقيم بكاملي داخل أي إطار خارجي قادر على احتوائي، وإني أوجد عند نقطة التماس مع كل إطار معطى، إذ إن الفضاء الممنوح لي ينزع نحو مركز داخلي لا - فضائي - spatial _ a ، أما في الآخر، فإن كل شيء ينزع إلى احتلال مجاله الفضائي الخالص.

ونظراً لهذه الميزة الخاصة بالمعيش الملموس المتوفر لدي عن الغير هناك مشكل جمالي يتمثل في منح انتهاء معطى علة وجوده المحدود دون تجاوز حدود عالم خارجي فضائي - حسي sensoriel _ spatio ، المعطى بدوره، إذ فقط بالنسبة للغير تكون الحصيلة المعرفية وعلة الوجود الأخلاقي معيشتان في لا كفايتهما وفي إكثراتهما بالتفرد الملموس للصورة، إذ تتلاءم التعبيرية الخارجية في معيشي للآخر ولا تكون جوهرية في ذاتي.

إن نشاطي الجمالي الخاص - وليس نشاط الفنان المبدع وإنما النشاط الذي أضطلع به في الحياة حيث يختلط الجمالي باللاجمالي - الذي يخفي في نفس الوقت شيئاً يشبه الصورة التشكيلية الخلاقة - بتجسد في مجموعة من الأفعال اللامرئية والتي تصدر عني وهي تضع الآخر في قيمه وفي اكتماله الخارجي - أفعال مثل الضم والتقبيل إلخ، إذ عبر معيش مثل هذه الأفعال تظهر بجلاء خاصيته المبدعة ولا ارتدادها وعبر هذه الأفعال فأنا

أحين ميزة موقعي خارج الآخر، وبفضل ذلك فإن التماسك الذي يكتسب فيه الآخر قيمه يصير حقيقة ملموسة، وبالفعل فالآخر هو وحده من أستطيع ضمه وتقبيله وشمل كل تخومه بحب. إن اكتمال الآخر وانتهاؤه الهش ووجوده هنا والآن هي ما أستطيع إدراكها داخلياً حيث تبدو وكأنها أشياء أخذت شكل ضمي لها، وبمثل هذا الفعل فإن الوجود الخارجي للآخر يمتلك حياة جديدة ويكتسب معنى جديداً ويرقى إلى مستوى جديد من الوجود. وحده الآخر من أستطيع احتواءه بنشاطي ومن يمكنني لمس شفتيه ولمس جسده بكامله وروحي ساكنة فيه. كل هذا لا أستطيع عيشه بالنسبة لذاتي عدا أن الأمر يتعدى الاستحالة المادية إلى الزيف الانفعالي ـ الإرادي لنقل مثل هذه الأفعال إلى الذات. وباعتباره موضوعاً خارجياً يمكن ضمه وتقبيله يصير الوجود المحدود للآخر في نظام القيم مادة بناء صلدة وثقيلة لها وزنها الداخلي، مادة بناء ينبغي الاشتغال عليها وتشكيلها بغية منح الفرد صورته التشكيلية لا باعتباره فضاء مادياً تاماً ومحدوداً بطريقة مادية، وإنما باعتباره فضاءاً وقائعياً حياً وجمالياً، تاماً ومحدوداً بطريقة جمالية. ومن الواضح أننا لا نتطرق هنا للعنصر الجنسي SEXUEL الذي يعكر الصفاء الجمالي لهذه الأفعال اللامرتدة، وهذه أفعال ينظر إليها كردود فعل رمزية ـ جمالية إزاء الكل المتشكل من الكائن الإنساني والذي عند ضمنا لجسمه فإننا نضم النفس التي يحتويها هذا الجسد ويعبر عنها.

## 4. خارجية الفعل

والآن سوف نقوم بفحص سلوك الإنسان والفعل كما يتجلى في العالم الفضائي. كيف يتم عيش الفعل والفضاء داخل وعي الذات؟ كيف يتم عيش فعل الغير؟ في أي مستوى من الوعي تقع قيمته الجمالية؟ تلكم هي الأسئلة التي سينصب عليها تحليلنا.

لقد سبق وأظهرنا أن شذرات التعبيرية الخارجية لا تلتحم بالأنا إلا لكي تستفيد من ذلك المعيش الداخلي المناسب لها. وهكذا عندما يكون واقعي الخاص بي موضوع تشكيك، لسبب أو لآخر، وعندما أميز بين كوني أحلم أو كوني مستيقظ فإن رؤية جسدي لا تكفي لإخراجي من الشك، إذ ينبغي علي القيام بحركة ما أو دغدغة جسدي، وبعبارة أخرى، كيما أتحقق من واقعي علي أن اترجم جسمانيتي إلى لغة الأحاسيس الداخلية، وسأضرب لذلك مثالا: لو قدر لي أن أفقد القدرة على استعمال أحد أطرافي، الساق مثلاً، فإن ساقي ستبدو لي حينها غريبة عني رغم أنها داخل صورة جسمي الخارجية والبصرية، فهي مرتبطة بكلي بلا أدنى شك. إن علي أن أعيش من الداخل تلك الشذرة الممنوحة لي من الخارج، وفقط شريطة ذلك يمكنها أن تشكل جزءاً أطوح به، بتلك الشذرة الممنوحة لي لكونها لا تنتمي لجسمي وإذاك ستنقطع علاقتها الحميمية بي. إن هذا المعيش الداخلي الصرف للجسم ولأطرافه هو معيش هام جداً لإنجاز فعل ما والذي يربط بين الأنا والموضوع الخارجي ويوسع امتداد حركتي المادية.

من السهل أن نقوم بالتحقق، عبر الذات، من أن التعبيرية الخارجية أثناء إنجاز فعل ما هي ما يشد الانتباه أقل: أن نمسك شيئاً ما فذلك يتطلب صورة اليد المكتملة خارجياً بل يستدعي إحساساً عضلياً معيش داخلياً وملائماً له. إن الشيء لا يتطلب الصورة المكتملة خارجياً بل يلزم المعيش الذي يرى والإحساس العضلي الذي يناسب مقام الشيء ووزنه وتماسكه الخ. ويكمن دور ما هو مرئي في إتمام ما هو معيش من الداخل، وليست له إلا أهمية ثانوية في إنجاز الفعل. والوعي موجه بالهدف وبأدوات إنجازه، وتكون الأدوات المتوصل بها لإنجازه معيشة من الداخل. إن الطرق التي تم سلكها لإنجاز فعل ما هي طرق داخلية صرف (برغسون BERGSON)، فأنا أقوم بحركة محددة ليدي ـ كأن

أتناول كتاباً من على الرف مثلاً ـ فإني لا أتبع الحركة الخارجية ليدي، بحيث إن الطريق المرئي التي تسلكها والموقع الذي تتخذه أثناء حركتها بالنسبة للأشياء الموجودة بمكتبي ـ إن كل ذلك يدخل في وعيي في شكل شذرات لا فائدة كبيرة منها بالنسبة للفعل حيث إني أتحكم في يدي من الداخل؛ حين أمشي في الشارع أكون موجهاً نحو الأمام داخلياً وأقوم بحساب وتقييم كل حركاتي داخلياً كذلك، وقد يحدث طبعاً أن أحتاج لرؤية بعض الأشياء بوضوح وقد يحدث أن يتم ذلك بداخلي، لكن هذه الرؤية الخارجية لإنجاز الفعل هي دوماً عادية فهي لا تلتقط إلا ما هو مرتبط مباشرة بالفعل. ومن جراء ذلك فهي تهدم اكتمال معطى الأشياء المرئي. إن الحاضر المعطى والمحدد الخاص بموضوع مرئي ما يقع في دائرة حركتي أثناء إنجاز فعلي، وهو مفكك ومجزء بالمرتقب، بالمستقبل الذي هو في طور الإنجاز من منظور الموضوع المعطى، بواسطة فعلي: يسجل الموضوع في منظور معيشي المستقبلي الداخلي، إلا أن هذا المنظور هو الأكثر جورا إزاء الإتمام الخارجي الخاص بالموضوع. ولنوسع المثال السابق: حينما أمشي في الشارع وأرى أن شخصاً ما يتجه نحوي وبسرعة أقفز جانباً كيما أتفادى الاصطدام به، وفي رؤية هذا الشخص كان هناك بالنسبة لي وفي المستوى الأول افتراض اصطدام ممكن هذا الذي كنت سوف أعيشه من الداخل ـ وقد تم هذا الافتراض نفسه في لغة الأحاسيس الداخلية وسينجم عن ذلك مباشرة القفز إلى الجانب (الموجه من الداخل). يتم إدراك الموضوع (الشيء) الذي يقع في دائرة حركة كثيفة كعائق ممكن أو توتر أو كألم ممكن أو كسند ممكن بالنسبة لليد وللرجل، إلخ ـ كل هذا يسجل في لغة الأحاسيس الداخلية وهذا بالتدقيق ما يجرد المعطى الخارجي للموضوع التام، وهكذا فإن إنجاز أي فعل خارجي يعتمد كقاعدة ذلك الإحساس الداخلي الذي يحل أو يلحق به كل ما له تعبيره الخارجي الخاص، ويمنع كل إتمام للموضوع الخارجي في معطى مرئي سواء بداخلي أو بخارجي.

إن كل تركيز قبل إنجاز فعل ما، على خارجيته قد يكون مدمراً فأثناء قفزة صعبة وغير مضمونة النتائج ليس هناك ما هو أصعب من متابعة الرياضي لرجليه: ينبغي عليه أن يجمع نفسه في الداخل وأن يوجه حركاته من الداخل. إن القاعدة الأولى في الرياضة تحتم على الرياضي أن ينظر أمامه لا أن ينظر إلى نفسه، وأثناء إنجاز فعل صعب وخطير فإني أنكمش كلياً إلى أن أصير وحدة داخلية خالصة وأتوقف عن رؤية وسماع أي شيء خارجي وأتقلص إلى أن أصير مجرد إدراك خالص لنفسي.

ولا تمنح صورة الفعل الخارجية، في علاقتها بأشياء العالم الخارجي، للمنفذ، للقائم بالفعل، وإذا ما تسربت مثل هذه العناصر إلى وعي المنفذ فذلك لحصر الفعل لا محالة، لجعله في حالة توقف تامة.

إن الفعل الناتج من داخل الوعي الفاعل يفقد استقلالية قيم كل ما هو معطى وموجود مسبقاً، راهناً وتاماً، ويقضي على حاضر الأشياء باسم مستقبله الخاص والمفترض من الداخل. إن الفعل يثبت في عالم مستقل ومفترض داخلياً. إن غاية الفعل الذي يقع في المستقبل هي تفكيك أشياء العالم الخارجي ويقوم مخطط الإنجاز المقبل بتفكيك جسم الأشياء في راهنيتها ويكون أفق الوعي مغموراً، بل منحلاً في ثباته بافتراض الإنجاز المرتقب.

وتبعاً لذلك فإن الحقيقة الفنية في الفعل الفني المجسد والمدرك من الخارج والتشابك العضوي الذي يلحمه بالنسيج الخارجي للوجود والعلاقة المنسجمة التي تدمجه في عمق ما، والمفهومة كمجموعة من أشياء العالم، إن كل ذلك متعالي على وعي المنفذ من حيث المبدأ. ولا يتحقق سوى في وعي يقع خارجه ولا يساهم في الفعل الموسوم بهدفه ومعناه الخالصين، ولن أستطيع فهم أو منح الشكل الفني إلا كفعل الغير، فمن داخلي لا يقبل فعلي شكلاً أو اكتمالاً ما. يتعلق الأمر هنا طبعاً بالتصور التشكيلي ـ التصويري الخالص للفعل.

إن المميزات التشكيلية ـ التصويرية للفعل الخارجي ـ من صفات واستعارات وتشبيهات الخ لا تتحقق أبداً في وعي المنفذ ولا تتطابق أبداً مع الحقيقة الداخلية لهدف ومعنى الفعل. إن كل المميزات الفنية تنقل الفعل إلى مستوى مغاير، داخل سياق قيم مغاير يصير فيه معنى وهدف الفعل محايثان للحدث الذي يكونه عنهما الإنجاز ويتكفل بهما الإجراء الذي يحلل التعبيرية الخارجية للفعل والذي ينقل الفعل من الأفق الملازم للمنفذ إلى الأفق الملازم للمتأمل ذي التموضع الخارجي.

ولو كان من الحتمي أن تحصر المميزات التشكيلية ـ التصويرية في وعي المنفذ نفسه، فإن الفعل سيفقد للتو جدية فعله المقيدة وضرورته الحقيقية وجدة إنتاجية ما هو في طور الإنجاز ويتحول إلى لعب وإلى حركة.

عندما نحلل وصف فعل ما، نلاحظ أن المنجز الفني وقوة إقناع صورته التشكيلية ـ التصويرية يقعان معاً داخل سياق معنى صار متجاوزاً، متعالياً على وعي المنفذ أثناء الفعل، بل إننا نحن أيضاً باعتبارنا قراء لا يهمنا هدف ومعنى الفعل داخلياً ـ وإلا فإن عالم الأشياء سيقتحم وعي المنفذ الذي نعيشه ـ من الداخل وستتفكك من جراء ذلك تعبيريته الخارجية ـ إننا لا ننتظر من ذلك شيئاً، كما لا نأمل شيئاً في المستقبل الحقيقي الذي يستبدل بالمستقبل الفني المحدد قبلياً دوماً. إن الشكل الفني للفعل يتم عيشه خارج الزمن الوقائعي لحياتي، وهو زمن موسوم بالحتمية ولا يتجلى داخل هذا الزمن أي فعل في مظهره الفني. إن التمييز التشكيلي ـ التصويري يوقف المستقبل الحقيقي الذي تثبت فيه حتمية قدري لأنها تستدعي ماضياً وحاضراً محددين، ليس بعدهما من مسلك إلى المستقبل الحي والفجائي. إن طرائق الاكتمال التشكيلي ـ التصويري لفعل ما هي من حيث المبدأ متعالية على الهدف والمعنى الموسومين لا محالة بالضرورة وبالصرامة، إذ ينجز الفعل الفني اكتماله

بغض النظر عن المعنى وعن الهدف بشكل مباشر، ويتوقفان في هذه المباشرة عن أن يمثلا القوة الوحيدة المحركة لنشاطي، ولن يتحقق ذلك أو يكون مفهوما من الداخل إلا بالنسبة لفعل الغير، هناك حيث يكمل أفقي أفقه المفكك بالضرورة المقيدة التي يتبعها الفعل.

## 5. الجسم الداخلي

وبالنسبة للغير، فقد فحصنا المعيش الذي يخص الوعي بالذات من حيث (1) الخارجية المادية و(2) تخوم الجسم الخارجية - التشكل الفضائي و(3) خارجية الفعل المادي. والآن يجب تركيب هذه المكونات الثلاث التي قمنا بعزلها بجمعها في ذلك الكل الفريد من القيم ألا وهو جسم الإنسان. وبصيغة أخرى ينبغي علينا وضع مشكل الجسم من زاوية القيم، ومادام المشكل يمس القيم فمن الواضح أنه لا يمكن وضعه من وجهة نظر العلوم الطبيعية وعلوم الأحياء والسيكولوجيا التي تهتم جميعها بالعلاقة القائمة بين السيكولوجيا والفيزيولوجيا كما لا يمكن وضع المشكل ومقاربته بمشاكل فلسفة الطبيعة philosophie _ la Nature الموازية، كما لا يمكن وضع المشكل على المستويات الأخلاقي والجمالي والديني (جزئياً) فقط، وفيما يخص الإشكالية التي تشغلنا فإن الأهمية القصوى تكمن في المكانة الفريدة التي يحتلها الجسم بالنسبة للذات، باعتباره كقيمة داخل عالم ملموس وفريد، إن جسمي جسم داخلي أساساً، أما جسم الغير، فهو جسم خارجي أساساً.

إن جسمي الداخلي - لأنه جزء من الوعي المتوفر لدي عن نفسي - يمنح مجموعة من الأحاسيس الداخلية العضوية ومن الحاجيات والرغبات المجتمعة حول مركز داخلي: أما ما هو خارجي فيتم تسجيله بطريقة متقطعة ولا يتمتع بالاستقلالية إذ ينتمي لوحدتي الداخلية عبر معادل داخلي. لا أستطيع التفاعل مباشرة مع جسمي الخارجي، إذ إن النبرة

الانفعالية ـ الإرادية لما يرتبط بجسمي تصدر دوماً عن إمكانات جسمي وعن حالاته الداخلية: من ألم ورغبة وشغف ورضى إلخ. قد أحب جسمي وقد أحس إزاءه بشيء يشبه العطف، لكن ذلك لا يعني سوى الرغبة المستمرة في الحالات والانفعالات التي تتم عبر جسمي، وهذا حب لا علاقة له بالحب الذي أكنه لخارجية الآخر المفردة. إن حالة نارسيس Narcisse لهي مفيدة هنا لكونها استثناء يميز ويوضح قاعدة. قد أعيش حب الآخر لي وقد أريد أن أكون محبوباً وقد أتمثل نفسي، وقد أفترض حب الآخر لي وقد أريد أن أكون محبوباً وقد أتمثل نفسي وقد أفترض حب الآخر لي، لكنني لن أستطيع حب نفسي بنفسي باعتباري آخراً، وإذا انشغلت بنفسي مثلما أنشغل بآخر أحبه، فذلك لا يعني أن علاقتي الانفعالية ـ الإرادية بذاتي تشبه علاقتي بالغير، وبصيغة أخرى، لا يعني ذلك أني أحب نفسي باعتباري آخر: إن النبرة الانفعالية ـ الإرادية التي تقود إلى حركة مماثلة في الحالتين معاً، هي مختلفة جذرياً. لا يمكننا أن نحب الآخر كما نحب ذاتنا، وللدقة أكثر لا يمكن أن نحب ذاتنا كما نحب الآخر، بل يمكن فقط نقل مجموع الأفعال المنجزة لفائدة الذات. إن القانون والأخلاق الشرعية لا تتسع لرد فعلي الداخلي الانفعالي ـ الإرادي. بل تستلزم من بعض الأفعال الخارجية المنجزة لفائدتي أن تنجز لفائدة الغير كذلك.

لا ينبغي نقل العلاقة القيمية التي نقيمها مع الذات إلى الغير. إن هناك فارق كيفي بين أحزاني وتخوفاتي وأفراحي والأحزان والتخوفات والأفراح التي أحسها إزاء الآخر. ومن تم التمييز المبدئي الذي يظهر في التصنيف الأخلاقي لهذه الأحاسيس، فالأناني يتصرف كما لو أن هذه الأفعال تنبع من الحب الذي يكنه لنفسه، بيد أنه لا يعيش ما يشبه الحب أو العطف بالنسبة لذاته، لأنه يجهل هذه الأحاسيس، وتصدر غريزة البقاء عن غاية انفعالية ـ إرادية باردة وصلبة ليس فيها أدنى عنصر رحمة أو فعل خير أو أي عنصر جمالي.

إن قيمة شخصيتي الخارجية في كلها (وبالأساس جسمي الخارجي، المحور الوحيد الذي يهمنا) ليست إلا قيمة مستعارة أبنينها، لكن لا أحياها بشكل مباشر.

إذا كان بإمكاني الميل بصفة مباشرة، إلى بقائي وسعادتي والدفاع عن حياتي بأي ثمن، بل والطموح إلى القوة وإخضاع الآخرين، فإنه يستحيل علي أن أعيش نفسي بصفة مباشرة، باعتباري كشخصية قانونية، لأن الشخصية القانونية لا تعني شيئاً آخر غير الطمأنينة المضمونة لانتزاع اعتراف الآخرين، وهي طمأنينة أحياها كالتزام من جانبهم، إذ إن الدفاع عن الحياة ضد الاعتداءات شيء ـ وهذا أمر تقوم به الحيوانات أيضاً ـ وعيش الحق في الحياة بالأمان والتزام الآخرين باحترام هذا الحق، شيء آخر. وكذلك فإن المعيش الداخلي لجسمي يختلف عن الاعتراف بقيمته الخارجية من طرف الآخرين وبحقي في أن أكون مقبولاً ومحبوباً من طرف الآخرين، عبر خارجيتي، بيد أن هذا هو ما يرد علي من الآخرين كـ "هبة" ورعاية، لا يمكن تدعيمهما وفهمهما داخلي، ويمكن الاطمئنان لهذه القيمة لكن يستحيل عيش قيمة جسمي الخاص الخارجية بطريقة حدسية ـ بديهية وهي قيمة لا يسعني إلا التوق إليها. إن كل أفعال الاهتمام والحب التي ترد علي من الآخرين وتعترف بي في قيمتي وهي أفعال متفرقة في حياتي، أفعال تشكل بالنسبة لي قيمة جسمي الخارجي التشكيلية، والحق أن منذ شروع الإنسان في الحياة من الداخل فإنه سيجد فورا الأفعال ـ أفعال أقاربه وأمه ـ التي تتقدمه: إن الطفل يتلقى كل ما يحدده بصفة أولية ـ هو وجسمه ـ من فم أمه وأقاربه، إذ على شفاههم وفي نبرة حبهم يسمع الطفل ويشرع في التعرف على اسمه ويسمع اسم جسمه وانفعالاته وحالاته الداخلية من الآخرين. إن الكلمات الأولى، ذات السلطة، المتحدثة عنه، تلك الكلمات السباقة إلى تحديد شخصيته، المتقدمة على وعيه الداخلي الذي لا يزال مبهما والتي تشكله وتصوغه، وتلك الكلمات التي تعينه على الوعي بذاته

للمرة الأولى والإحساس بنفسه كـ "شيء ـ هناك"، إنها كلمات كائن يحبه، إن كلمات الحب والاهتمام التي يتلقاها تتقدم إدراكه الداخلي: إنها تسمي وتقود وتكفي ـ إنها تصل بالعالم الخارجي مثلما تصل بالجواب الذي يشهد على الاهتمام الممنوح لي ولحاجتي ـ وعبر ذلك فهي تمنح شكلاً تشكيلياً للفراغ المتحرك، اللانهائي، الحاجة واللااكتفاء والذي فيه ينحل الخارج كله بالنسبة للطفل وكذلك تنحل فيه وتغرق الازدواجية المستقبلية للشخصية التي تواجه العالم الخارجي. إن كلمات الأم وأفعال حبها تساهم في إظهار هذه الازدواجية عبر نبرة انفعالية ـ إرادية، تلك النبرة التي تغمر الجو الذي تتكيف وتنفرد فيه شخصية الطفل: جو متشرب بالحب فيه سيجد الطفل حركته الأولى ووضعه الأول داخل العالم ؛ ويشرع الطفل في النظر إلى نفسه بعيني أمه، إذ في نبرتها يشرع أيضاً في الكلام عن نفسه كما لو أنه يداعب للمرة الأولى الكلام الذي عبره يؤكد نفسه، هكذا يستعمل ألفاظ التصغير للحديث عن حياته وعن أحاسيسه الداخلية، ألفاظ التصغير الخاصة الواردة عليه من أمه، تصغير مثل « Nounours » للإشارة إلى دمية الدب الصغيرة، و« dodo » لفعل النوم، و« bobo » كتصغير للألم، وأثناء ذلك فهو يحدد نفسه بنفسه، كما يحدد حالته عبر الأم وعبر الحب الذي تكنه له باعتباره متلقي لعطفها ولمداعباتها وقبلاتها، إن شكله يحمل بصمة عناق الأم، ولا يمكن للمرء، من الداخل، ودون المرور عبر فرد آخر يحبه، أن يشرع في استعمال ألفاظ التصغير إلا بالرجوع إلى فرد آخر، مجسداً من خلال ذلك علاقة هذا الآخر بي ـ كعلاقة حقيقية ومأصولة، كما أحس الحاجة المطلقة إلى الحب، وهي حاجة لن يستطيع تلبيتها في الداخل سوى الآخر، من الموقع الذي ينفرد باحتلاله خارجي، وهذه الحاجة تفكك اكتفائي الذاتي من الداخل، بدون أن تمنحني بعد شكلاً يعترف بي من الخارج فأنا إزاء نفسي بارد حتى الأعماق، حتى في غريزة البقاء لدي.

إن حب الأم والأقارب، هذا الحب الذي يمنح للإنسان، ومنذ طفولته، شكله الخارجي، يمنح التماسك لجسمه الداخلي طوال حياته دون أن يعطيه صورة حدسية - بديهية لخارجيته. ومع ذلك، يجعله مالكا للقيمة المفترضة لهذا الجسم والتي لا يمكنها أن تصير راهنة إلا بواسطة الآخر.

إن جسم الغير جسم خارجي، أما قيمته فأحققها بطريقة حدسية - مرئية وهي تمنح لي بشكل ضروري. ويتلقى الجسم الخارجي وحدته وشكله عبر مقولات معرفية وأخلاقية وجمالية من خلال مجموع مكوناته الخارجية المرئية والملموسة التي تمثل فيه قيما تشكيلية - تصويرية، إن ردود فعلي الانفعالية - الإرادية إزاء جسم الغير autrui الخارجي هي ردود فورية، وارتباطاً مع الغير أحيا فورياً جمال الجسم الإنساني، وبصيغة أخرى، فإن هذا الجسم يشرع في الحياة بالنسبة لي، على مستوى من القيم مختلفة تماماً، لا يصل إليها الإدراك الداخلي ولا الرؤية التجزيئية المتوفرة لي عن نفسي. وحده الآخر يتجسد بالنسبة لي في صورة قيمية جمالية، وبهذا الصدد فالجسم لا يكتفي بذاته فهو في حاجة إلى الآخر، آخر يتعرف عليه ويمنحه شكله. ووحده الجسم الداخلي - الجسد الجامد - يمنح للإنسان، أما جسم الآخر الخارجي فهو ليس سوى معطى مرتقب، وينبغي أن يكون موضوعاً لنشاط مبدع.

إن المقاربة الجنسية لجسم الغير هي من نوع خاص، وباعتبارها كذلك فهي لا تستطيع تطوير الطاقة التشكيلية - التصويرية التي قد تمنح الشكل، ولا تستطيع إبداع جسم مصور ككل خارجي فني، منجز ومستقل، إن جسم "الغير" الخارجي يتفكك إلى درجة يصير معها صيغة من صيغ جسمي الداخلي، لا وزن له إلا بالنسبة للإمكانات الجسمية - الداخلية التي يعكسها أمامي من اشتهاء ورغبة ورضى، وللإمكانات

الداخلية التي تذيب مقاومة اكتماله الخارجي. وفي كل مقاربة جنسية فإن جسمي وجسم الآخر ينصهران في جسد واحد. لكن هذا الجسد الواحد جسد داخلي، صحيح أن الانصهار في جسد واحد ووحيد هو الحد الذي تنزع نحوه علاقتي الجنسية في كل صفاءها. لكن في الواقع، يتدخل عامل جمالي يرتبط بالإعجاب بالجسم الخارجي ونتيجة لذلك توجد طاقة مبدعة للأشكال، لكن إذا كانت هذه الطاقة تخلق قيما جمالية فذلك لاستعمال زائد وليس بهدف كمالها واستقلالها.

لقد رصدنا ما يميز الجسم الخارجي عن الجسم الداخلي ـ جسم الغير وجسمي الخاص ـ داخل سياق مغلق لحياة ملموسة يحياها الإنسان وحده، والذي لا يعتبر العلاقة "أنا والآخر" بأنها علاقة معكوسة، بل هي تمنح له بصفة نهائية.

سنقوم الآن بفحص الكيفية التي تم بها عرض مشكل قيم جسم الإنسان الأخلاقية ـ الدينية والجمالية، من حيث تاريخها، محاولين توضيح ذلك بواسطة التمييز الذي أرسيناه.

ضمن كل التصورات الأخلاقية ـ الدينية الجمالية التي وصلت إلى بعض من الانتهاء والتطور وذات الأهمية التاريخية، يتم تعميم الجسم أكثر من تخصيصه وحينما يتم تخصيص الجسم فذلك لا محالة وفق شبه هيمنة الجسم الداخلي أو الجسم الخارجي، من الزاوية الذاتية أو الموضوعية حسب الاستناد إلى قاعدة المعيش الخاص أو معيش الغير. ففي الحالة الأولى يتم العمل انطلاقاًمن مقولة قيم الأنا التي سيرتبط بها الآخر، وفي الحالة الثانية انطلاقاًمن مقولة الآخر التي ستشملني "أنا".

ففي الحالة الأولى قد تتجسد السيرورة المتحكمة في بلورة تصور ما للإنسان (فالإنسان قيمة) كما يلي: الإنسان هو أنا، كما أحيا ذاتي والآخرون هم مثلي، وفي الحالة الثانية، الإنسان هو الآخرين، إذ يتم

الخفض من تفرد التجربة الشخصية تارة. تحت تأثير تجربة الآخرين، وتارة أخرى يتم الخفض من تفرد تجربة الآخر بفعل تأثير التجربة الشخصية ولفائدته، ولا يتعلق الأمر هنا طبعاً إلا بهيمنة هذا المبدأ أو ذلك في بلورة القيم، فهذا المبدأ أو ذلك يشكل جزءاً لا يتجزأ من كل الإنسان.

واضح إذن أنه في الحالات التي تلعب فيها مقولة الآخر دوراً محدداً في بلورة تصور ما للإنسان، فالمهيمن هو التقييم الإيجابي والجمالي للجسم، حيث إن الإنسان كائن متجسم يتمتع بدلالة تشكيلية ـ تصويرية، أما الجسد الداخلي فهو تابع للجسم الخارجي والذي يعكس قيمه ومنه يأخذ قدسيته الخاصة، هكذا هو الإنسان في العصر العتيق (القديم L'Antiquité) في مرحلة ازدهاره إذ يتم تقديس الجسم كله عبر مقولات الآخر ويتم عيشه كشيء له وزنه ودلالته الفورية، فإن تحديد القيم الخاص بالذات يكون خاضعاً لتحديد خارجي عبر الآخر ولأجل الآخر، إذ ينحل "أنا لأجل أنا" داخل "أنا لأجل الآخر" ويتم إدراك الجسم الداخلي كقيمة بيولوجية، والقيمة البيولوجية السليمة قيمة فارغة وفاقدة لكل استقلالية ولا تخلف شيئاً منتجاً في الإبداع ولا شيء ذي دلالة في حقل الثقافة، إذ لا يمكنها سوى عكس قيمة أخرى، لها طبيعة مغايرة وخاصة القيمة الجمالية والحالة هذه أنها توجد بنفسها تحت مظلة الثقافة، حيث نلاحظ غياب الإسقاط العرفاني والمثالية الخالصة (هوسرل HUSSERL، وزيلنسكي ZELINSKI ولا يهيمن العنصر الجنسي لكونه ضد التشكيلية، la plasticité، إذ ينبغي انتظار آلهة باخوس Les bacchantes كي ينبثق تيار آخر، شرقي في جوهره، ففي النزعة الديونيزوسية تهيمن فكرة عيش الجسم بطريقة غير انعزالية ويتقوى العنصر الجنسي، إذ يشرع التكوين التشكيلي في الاندثار والانمحاء، فالإنسان ـ في اكتماله التشكيلي ـ الآخر ـ مغمور داخل الإدراك الداخلي للجسم، غير مفرد وهو إدراك واحد، رغم ذلك لا تكتمل شخصية "أنا

لأجل أنا" بعد، ولا يتعارض بعد مع الآخر، باعتباره مقولة لإدراك الإنسان مختلفة أساساً. إذ يتعلق الأمر هنا بإعداد الأرضية، إلا أن حدود تشكل ما، لم تعد مقدسة وأصبح لها وزن (ألم التفريد) إذ فقد الداخل الشكل الخارجي الذي كان يتمتع بسلطة رغم أنه لم يتخذ بعد شكلاً روحانياً (ولفظة "شكل" هنا لا تتمتع بمعنى دقيق لأن الشكل لم يحافظ على نفسه كشكل جمالي، فالروح معطى مرتقب لذاته)، وتحتل الأبيقورية مكاناً وسطاً متميزاً إذ صار الجسم نظاماً عضوياً، أي جسماً داخلياً ـ مجموعة من الحاجيات والرغبات التي يجب إشباعها وهذا أمر صحيح، فهو جسم لم ينفصل بعد، وهو الذي حافظ على القيمة الإيجابية في الغيرية L'ALTERITE، لكن جل الصيغ التشكيلية والتصويرية قد انطفأت. وهناك نزعة زهد خفيفة تشهد، داخل تصور الإنسان المدرك في مقولة "أنا لأجل أنا" كروح، عن ظهور افتراض وجود الجاذبية في الجسم الداخلي المنعزل، إذ أخذت هذه الفكرة في الانتشار مع النزعة الرواقية: حيث يختصر الجسم الخارجي وتنخرط المقاومة في اتجاه الجسم الداخلي (داخل الذات ولأجل الذات) الذي ننفي عنه العقل. وكقاعدة لتصور ما حول الإنسان يتم وضع المعيش الخالص (الآخر، إنه أنا) وهكذا نشأت النزعة الصارمة والجفاء وغياب العشق عند الرواقي. وفي الختام هناك النزعة الأفلاطونية الجديدة platonisme ـ Néo التي ذهبت بعيداً في نفي الجسم الذي تم تصوره كجسم خالص حيث شارفت القيمة الجمالية على الاختفاء كلياً، وتم وضع فكرة الميلاد الجديد، البعث ـ فكرة الغير L'ALTER مكان الإسقاط الذاتي لـ "أنا لأجل أنا" داخل نشوء كوني فيه أخلق الآخر داخل ذاتي دون الابتعاد عن حدودي مع بقائي منعزلاً، حيث لم يتم منح المصداقية لفرادة الآخر، إذ هنا يسري قانون نظرية الإشعاع: أفكر في ذاتي بنفسي، في أناي المفكر فيه (فهو نتاج للإسقاط الذاتي) وأنا المفكر فيه ينفصل عن أناي المفكر.

وهكذا يحصل التضاعف le dédoublement وينخلق شخص آخر، يتضاعف بدوره لفائدة الإسقاط الذاتي، وهكذا دواليك، وتتكشف كل الأحداث في "أنا لأجل أنا" الوحيد دون أن تقتحمه قيمة الآخر الجديدة. إذ في الثنائية "أنا لأجل أنا والآخر" والصورة التي أظهر بها للآخر، يتم إدراك الطرف الثاني (الذي هو أنا) كتحديد خاطئ وكخديعة، وفاقد لكل حقيقة جوهرية، إن العلاقة الخاصة بالذات علاقة أخلاقية أو دينية - مادامت فاقدة لكل مبدأ جمالي وتصير بمثابة المبدأ المؤسس والوحيد لقيم معيش الإنسان وعلة وجوده ولقيم العالم، بيد أنه في العلاقة بالذات لن تكون ردود فعل مثل الحنو والتسامح والعفو والتقدير ملحة، فكلمة "الطيبوبة" تلخصها جميعها: إذ في العلاقة بالذات لا يمكن فهم ولا وضع الطيبوبة كمبدأ لعلاقة بمعطى ما وهذا مجال المعطى المرتقب الخالص الذي ينتصر على كل ما هو معطى سلفاً أو راهن أو مدرك على أنه خاطئ، كما ينتصر على كل ردود الفعل التي تتحكم في المعطى وتقدسه، (التجاوز الدائم للذات على أرضية الإسقاط الذاتي للذات) ويصير الوجود مقدساً عبر ندم الجسم المحتوم. وقد نجحت النزعة الأفلاطونية الجديدة في ضبط دلالة قيم الإنسان والعالم، وهي دلالة - مبنية على تجربة الذات، فكل الأشياء - من كون وإله وبشر - هي مجرد ذات لأجل الذات ويمثل الصنف الأخير الأكثر كفاءة، لحكم ما على الذات من طرف الذات، ولا مكان لتدخل الآخر، فأن يمثل شيء ما ذاتاً لأجل الآخر فهذا أمر نافل، غير جوهري ولا ينشأ عنه، مبدئيا، حكم قيمي جديد وينجم عن ذلك نفي للجسم، إذ لا يمكن لجسمي أن يمثل قيمة بالنسبة لذاتي. إن الرغبة في البقاء، الغريزية بشكل خالص، عاجزة عن توليد قيمة بذاتها، إن ميلي للبقاء لا يعني بعد منحي قيمة ما، فهذا أمر يتم دون اللجوء إلى حكم قيمة ما، أو إلى علة وجودها، حيث يكتفي النظام العضوي بالعيش ولا حاجة له من الداخل بعلة وجوده، إذ من الخارج فقط يمكن منح هذا النظام العضوي علة وجود باعتبارها "رعاية"، ولن أكون

مؤلفاً لقيمتي الخاصة مثلما لن أستطيع شد نفسي من شعر رأسي للارتفاع قليلاً، ولا تصير حياة النظام العضوي البيولوجي بمثابة قيمة إلا بواسطة التعاطف والحنو اللذين يكنهما له فرد آخر (الأم مثلاً)، وبفضل ذلك تنتقل هذه الحياة إلى سياق قيم جديد. ومن وجهة نظر القيم يختلف جوعي بشكل كبير عن جوع كائن إنساني آخر، إذ بداخلي تكون الرغبة عبارة عن "ميل إلى" وبداخل الآخر تكون هذه الرغبة مقدسة من طرفي، الخ، وحيث إن العلاقة بالآخر تقصي الإمكانية والأساس الداعم لحكم قيمة أولية على نفسي وحيث يتمتع الآخر بغيريته فإن الجسم، الذي تم تصوره كمؤتمن على الحياة الجسدية بالنسبة للذات نفسها، لن يكون إلا منفياً (حيث لا يستدعي الآخر أي وجهة نظر جديدة).

في المنظور الذي تبنيناه تمثل النزعة المسيحية مزيجا متنافرا يتشكل من العناصر الآتية: 1 ـ تقديس لا مثيل له لجسدية الإنسان الداخلية ولحاجياته الجسدية ـ مثلما يجري ذلك في النزعة اليهودية Judaïsme على أساس التجربة الجماعية للجسدية حيث تهيمن مقولة الآخر وإدراك الذات داخل هذه المقولة، أما التجربة الأخلاقية للجسد الخالص فهي شبه منعدمة (وحدة النظام العضوي القومي)، والعنصر الجنسي (الديونيزوسي) في الوحدة الجسدية الداخلية ضعيف هو الآخر: قيمة الراحة الجسدية. ونتيجة للظروف الخاصة بالحياة الدينية فإن الحقل التشكيلي ـ التصويري لن يعرف أي تطور ملحوظ (باستثناء الشعر). "لن تكون لك معبودة". 2 ـ مقولة الإله وهو يصير إنساناً وهي مقولة خاصة بالعصر القديم أساساً (زيلنسكي) ومقولة الإنسان وهو يصير إلهاً (هارناك HARNACK). 3 ـ المثالية العرفانية والزهد. 4 ـ مسيح الإنجيل. ويقدم المسيح تركيباً فريداً في عمقه، للوحدانية الأخلاقية ولصرامة الإنسان اللانهائية إزاء نفسه، وبصيغة أخرى، للعلاقة بالذات الخالصة كلياً وللطيبوبة الأخلاقية ـ الجمالية إزاء الآخر. وهنا تظهر للمرة الأولى وبكل

عمقها اللانهائي "الأنا لأجل أنا" التي لا تتشكل من برودة وإنما من طيبوبة إزاء الآخر، تعيد للآخر كل حقيقته باعتباره كآخر، والتي تظهر وتثبت مصداقية الآخر بكل كماله وتميز قيمه، ومن منظور المسيح ينقسم البشر بينه هو، الوحيد الذي يتمتع بكينونته لذاته وكل الآخرين، بينه هو العفو والآخرين المعفى عنهم، بينه هو المخلص وكل الآخرين المخلصين، بينه هو الذي يأخذ على عاتقه حمل الخطيئة والتوبة وكل الآخرين المخلصين من حمل الخطيئة والمغفور لهم. ومن هنا كانت كل معايير المسيح موسومة بالتعارض بين "أنا" و"الآخر". إذ بالنسبة للذات فهو التضحية المطلقة وبالنسبة للآخر فهو العفو، والحالة هذه فـ "أنا لأجل أنا" هو بمثابة "آخر" بالنسبة للمسيح. إذ لا يحدد المسيح بكونه صوت لوعيي، وبكونه صفاء علاقتي بذاتي، صفاء نفيي المؤنب لكل ما هو ممنوح داخلي. لكل ذلك لا يتحدد بكونه من لا ينبغي المثول بين يديه، من لا تعني رؤية وجهه الموت (إدانتي الخالصة المباطنة لذاتي)، إنه "الأب" الموجود في السماوات، الموجود فوقي والذي يمنحني مصداقيتي ويرعاني حيث أكون عاجزاً من داخل ذاتي على منح المصداقية لنفسي، مبدئياً والتوفر على الرعاية إذا أردت الحفاظ على الصفاء مع ذاتي، ما ينبغي أن أمثله بالنسبة للآخر فإن المسيح يمثله بالنسبة إلي، ما يتصارع معه الآخر داخل نفسه ويلقي به بعيداً كمعطى خاطئٍ هو ما يستمتع بمصداقيته وسوف يحظى برعايتي ويصير جسداً نفيساً بالنسبة للآخر.

تلكم هي العناصر المكونة للنزعة المسيحية ومن زاوية المشكل الذي يشغلنا نلاحظ أنه يتطور في اتجاهين: 1 ـ إذ ينتصر التيار الأفلاطوني الجديد: فالآخر هو قبل كل شيء ذات لأجل الذات، أما الجسد باعتباره كذلك، فهو الشر داخلي وداخل الآخر على السواء، 2 ـ تمظهر مبدئي القيم ـ العلاقة بالذات والعلاقة بالآخر ـ في كامل الخصوصية التي

تميزهما علماً أن الأمر يتعلق هنا بنزعتين معزولتين بشكل مجرد، لا توجدان في حالتهما الخاصة بل تهيمنان داخل كل تمظهر ملموس منهما، وعلى أرضية النزعة الثانية نمت فكرة تحويل الجسم إلى إله باعتباره آخراً بالنسبة له. فالكنيسة جسم للمسيح ومرافق له (شرح نشيد الأنشاد لـ برنار دو كليرفو Bernard de Clairvaux) وأخيراً فكرة الرحمة التي تخيم علينا من الخارج باعتبارها عفوا يمنحنا مصداقيتنا ويثبت معطانا الموسوم، مبدئياً، بالخطيئة التي لا يمكن تجاوزها من داخل ذاتنا. بهذا أيضاً ترتبط فكرة الاعتراف (التوبة المطلقة) والتعميد، إذ من داخله فذلك نفي لكل ما هو ذاتي في ومن الخارج (المسيح هو الآخر) فهي التوبة والعفو، إذ لا يملك الإنسان سوى ندمه، أما العفو فيأتيه من الآخر. إن هذا الميل الثاني في النزعة المسيحية وجد شكله الأكثر عنفاً عند القديس فرانسوا وجيوطو ودانتي François Dante, Giotto ـ Saints ، إذ في الفردوس يسر دانتي لـ "برنار" بفكرة مفادها أن جسمنا لن ينبعث لأجلنا وإنما لأجل من يحبوننا ومن أحبونا والذين يعرفون الوجه الوحيد الذي كان وجهنا. وفي عصر النهضة la Renaissance كان لاسترداد الجسد طبيعة غامضة وغير منظمة. إن صفاء وعمق منح المصداقية كما وجدت عند القديس فرانسوا وجيوطو ودانتي قد اندثرت، أما تلك التي كانت في العصر القديم فقد أضحى من المستحيل إعادتها. لقد كان الجسم يبحث عن مؤلف، دون أن يجده، مؤلف له سلطة وباسمه يسمح للفنان بالإبداع، وهذا ما يفسر عزلة الجسم في عصر النهضة. لكن تيار فرانسوا ـ جيوطو ـ دانتي يستشف في التجليات ذات الأهمية الكبرى في تلك الفترة، مع أنها فقدت شيئاً من صفاءها (ليونار دو فانسي، رافاييل، مايكل أنجلو)، وبالمقابل تصل تقنية التمثيل Représentation إلى قوة عظمى في تطورها رغم أنها لا تزال بعد محرومة من الصورة التي سوف تسمها بسلطتها واكتمالها. إن الرؤية

الساذجة في العصر القديم والتي لا يتوحد فيها الجسم مع جسد العالم الخارجي للغير باعتبار أن الوعي المتوفر لدينا عن ذاتنا وبالنظر إلينا ك "أنا لأجل أنا"، لم تتوحد ولم يصل الإنسان بعد إلى علاقة خالصة مع الذات، مع ذاته، مختلفة مبدئيا عن العلاقة بالغير. إذن لم يعد في الوسع إعادة مثل هذه الرؤية بعد التجربة الداخلية التي عرفها العصر الوسيط (ولو عاصرنا الكلاسيكيين لكان من الصعب علينا العزوف عن قراءة القديس أغسطين وبطرارك وبوكاشيو Saint Augustin, Boccace, PETRARQUE. فالعنصر الجنسي بمبدئه المفكك، حاضر بقوة: مثلما تحضر الموت الأبيقورية، وفردية القرين L'égo في تصور عصر النهضة للإنسان، وحدها النفس تستطيع الانفصال أما الجسد فلا يستطيع ذلك. فكرة المجد وهي امتلاك مشوش للآخر، وفاقد لكل استقلالية. وعلى امتداد القرنين المواليين اندثر التموضع الخارجي إزاء الجسم نهائياً قبل تحوله إلى تصور يجعل من النظام العضوي مجموعة من الحاجيات الخاصة بالإنسان الطبيعي في عصر الأنوار. لقد كانت تصورات الإنسان تنمو وتغتني، لكن في ظل علاقات مغايرة لتلك التي تشغلنا، ولقد نجحت النزعة الوضعية Positivisme نهائياً في وضع قاسم مشترك بين الأنا والآخر. الفكر السياسي، استرداد حق الجنس في فترة الرومنسية. فكرة حق الإنسان، الإنسان ـ الآخر. هذا هو تاريخ الجسم في تصورات الإنسان، وهو تاريخ موجز، وغير كامل بالضرورة في خطوطه العريضة.

إن مثل هذا التصور للإنسان، باعتباره كذلك، هو دوماً أحادي شيئاً ما ويميل إلى تجاوز ازدواجية الأنا والآخر، لكن مع شيء من الانحياز إلى هاتين المقولتين. وليس في نيتنا نقد مثل هذا التصور العام للإنسان ولن نتساءل إلى أي حد يكون من المشروع أو من غير المشروع تجاوز هذه الازدواجية، وبالأحرى التمييز المبدئي بين "أنا" و"الآخر" إذا

أردنا فهم العالم كحدث وحيد ومنفتح وأن نتوحد فيه. هل بالإمكان تجاهل المكان الذي نحتله لوحدنا فقط؟ - في مقابل باقي البشر - هنا أيضاً سنترك السؤال مفتوحاً، والجوهري بالنسبة إلينا هنا أمر لا ريب فيه: أن نعيش الآخر بطريقة ملموسة، حقيقية وذات قيمة في الكل المغلق لحياتي الخالصة، الوحيدة والفريدة، داخل الأفق الحقيقي لحياتي، أمر يتسم بهذه الازدواجية: إذ أنا والآخر ننمو معاً في مستويين متميزين للرؤية، ولحكم القيمة، (حكم القيمة الملموس والحقيقي وليس من إنشاء الذهن)، وإذا أردت القيام بنقل يضعنا أنا والآخر خارج حياتي الخالصة وإدراك نفسي باعتباري كآخر ضمن آخرين. إن العملية سهلة نظرياً، عندما اتخذ مكانا اقتسم فيه مع الآخرين معياراً مشتركاً (في الأخلاق وفي القانون) لكن هذه العملية هي أبعد من تلك التي تتلخص في عيش ذاتي كآخر بكل البداهة الملموسة للقيم، وهي أبعد من رؤية ملموسة لحياتي ولذاتي - بصفتي بطلالها - تجعلني في المرتبة نفسها كباقي البشر وحياتهم وعلى نفس المستوى مثلهم، وهذا ما يقتضي موقعاً للقيم يوجد خارجي ومرخص له بالنسبة لذاتي، إذ بفضل إدراكي لحياتي داخل مقولة الآخر فإن جسمي يستطيع أن يصير دالاً جمالياً، لا داخل سياق حياتي لأجل ذاتي، داخل سياق الوعي المتوفر لدي عن نفسي.

في غياب مثل هذا الموقع المرخص له الذي انطلاقاًمنه قد أتوفر على رؤية ملموسة وذات قيمة - إدراكي لذاتي باعتباري آخراً - فإن خارجيتي - وجودي بالنسبة للغير - تميل إلى الانكماش داخل الوعي المتوفر لدي عن ذاتي وتحدث العودة لصالح استعمال وجودي استعمالاً زائداً مثلما يبدو هذا الوجود للآخر، ويتحول انعكاسي الخاص في الآخر، أي ما أمثله بالنسبة له، إلى مضاعف double، مضاعف يخترق مدخل وعيي ويعكر صفاءه وينحرف بي عن علاقة قيمة مباشرة بذاتي. الخوف من المضاعف. إن الإنسان الذي اعتاد في رغبته نحو تمثل صورته الخارجية

الخاصة على الحلم بنفسه بطريقة ملموسة والذي ارتبط، بشكل مرضي - بالانطباع الخارجي الذي يخلفه مع عجزه عن الوثوق في هذا الانطباع والمدفوع إلى حبه الشخصي؛ إن هذا الإنسان يفقد المنظور الصائب، الداخلي بشكل خالص، إزاء جسمه، سوف يصير مستعاراً ولن يجد موضعاً ليديه وسوف يفقد تماسكه من جراء تسرب آخر ما، غير محدد، إلى حركاته وسوف يدخل مبدأ ثانياً في علاقته القيمية بذاته، وسيكون سياق الوعي المتوفر لديه مشوشاً بسياق الوعي المتوفر للآخر عنه، وتتم المواجهة بين الجسم الداخلي والجسم الخارجي الذي انفصل عنه والذي يعيش على مرآى من الآخر.

ومن أجل فهم مباينة قيم الجسم، في حالة عيشي لذاتي بنفسي أو عيش الآخر، يبدو من المفيد التذكير بالصورة الكاملة لهذه الحياة، الصورة التامة والملموسة أكثر قدر المستطاع، على مستوى انفعالي - إرادي، دون قصد توصيلها للغير وتجسيدها لأجله، وسوف تعج هذه الحياة، المركبة عبر الخيال - بصور الآخرين المنجزة والثابتة، الذين يبدون داخلها في كل خارجيتهم المرئية، عبر وجوه أقاربي وعائلتي، تلك الصور التي أصادفها في الحياة، لكنني لن أعثر ضمنها على صوري الخارجية، ووسط هذه الوجوه الفريدة سوف أفتقد وجهي، أما ما يطابق أناي فهي الذكريات - المعيش المشكل من جديد، المعيش الداخلي الصرف، معيش أفراحي وأحزاني وتوباتي ورغباتي واندفاعاتي التي تغمر عالم الآخرين المرئي، وبصيغة أخرى، سوف أتذكر المنظور الداخلي الذي كنت أتوفر عليه في ظروف محددة من حياتي، ولن أتذكر صورتي الخارجية، إن كل القيم التشكيلية - التصويرية، من ألوان ولهجة وأشكال وخطوط وحركات ووجوه، الخ. سوف تتوزع بين عالم الأشياء والكائنات، أما أنا فسوف أشكل جزءاً منها باعتباري مؤتمناً لا مرئياً على ما يمنح الصبغة الانفعالية - الإرادية لهذا العالم والتي تنبع من موقع القيم الذي أحتله لوحدي.

أما إذا أبدعت، عبر نشاطي، جسم الآخر الخارجي، بلغة القيم فذلك بفضل المنظور المحدد بغيرية الآخر. إنه منظار موجه نحو ما يتقدمني ولا يمكن عكسه في اتجاه ذاتي، إن المعيش المتوفر لبطل ما عن جسمه - جسم داخلي انطلاقاًمن ذاته - يلبس جسمه الخارجي لأجل الآخر، ولأجل المؤلف ويجد تماسكه الجمالي عبر رد الفعل القيمي لدى هذا الأخير. إن كل مكونات هذا الجسم الخارجي الذي يغطي الجسم الداخلي، باعتباره معطى جمالي، تضطلع بوظيفة مزدوجة، وظيفة تعبيرية وانطباعية توازيها الغاية الفاعلة المزدوجة عند المؤلف وعند المتأمل.

## 6. الجسم الخارجي

**الوظيفة التعبيرية expressive والوظيفة الانطباعية Impressive**

من بين النزعات الدقيقة والمتطورة جداً في جمالية القرن التاسع عشر، وبشكل خاص في النصف الثاني منه، ومطلع القرن العشرين، نجد النزعة التي تشبه النشاط الجمالي بفعل تعاطف أو تقمص Acte de , sympathie, d’empathie، لا تهمنا هنا تجليات هذه النزعة في تنوعها، بل فكرتها الأساسية في شكلها العام جداً. والفكرة هي كالآتي: إن الموضوع الجمالي - من إنتاجات الفن وظواهر الطبيعة والحياة - يعبر عن حالة داخلية ما، أما المعرفة الجمالية التي قد نجنيها منه فتتجلى في عيش هذه الحالة الداخلية، والفرق بين التعاطف والتقمص ليس جوهرياً. إذ لو أقحمنا حالتنا الداخلية الخالصة في الموضوع فسوف نستمر، على مستوى الشعور المباشر، في الإحساس به على أنه غريب عنا. أما الحالة التأملية فتجعلنا نعيش الموضوع. إن التقمص يبرز أكثر الإحساس المعيش (ظاهرية الإحساس) أما التعاطف فهو

يميل إلى شرح التكوين السيكولوجي لهذا الإحساس. إن بلورة أي جمالية ما ينبغي أن تستقل عن النظريات السيكولوجية الصرف (إلا إذا تعلق الأمر بوصف سيكولوجي وبظاهرية ما). ومن تم فلن نتساءل عن كيفية اشتغال التقمص أو عن إمكانية عيش الحياة الروحية لدى الآخر مباشرة (لوسكي Lossky) أو عن التماهي الخارجي مع الوجه المتأمل (إعادة إنتاج مباشرة لإيمائية ما)، أو التساؤل عن دور التداعيات والذاكرة وعن إمكانية إعادة إنتاج الشعور (إن كومبرز Gomperz ينفي ذلك، بينما يؤكده فيطاسيك witasek). ومن منظور ظاهراتي فإن عيش الحياة الداخلية للآخر أمر ممكن بلا منازع، كيفما كانت التقنية اللاواعية لهذه العملية.

وبالنسبة للنزعة التي سوف نفحصها، يتمثل النشاط الجمالي في عيش الحالة الداخلية أو تأمل الموضوع: إنسان أو جماد أو خطوط أو ألوان - وإذا كانت الهندسة (المعرفة) تحدد الخط في علاقته بخط آخر أو نقطة أخرى أو سطح قد يكون عمودياً أو مائلاً أو موازياً، الخ، فإن النشاط الجمالي يحدد هذا الخط في علاقته بحالة داخلية ما (وللدقة أكثر فهو لا يحدده بل يعيشه) كخط يميل نحو الأعلى، نحو الأسفل، الخ. وانطلاقاً من صياغة عامة كهذه لأسس جمالية ما، فإن هذا التيار لا يرتبط فقط بجمالية التعاطف بالمعنى الحرفي (الموجود جزئياً عند ت. فيشر، ولوتز، ور.فيشر، وفولكلت، وونـدت، وليـبس Lotze – T.Vischer – – VOLKELT – R. Vischer Wundt – Lipps، وإنما أيضاً بجمالية المحاكاة الباطنية (كروس Groos) وباللعب والإيهام (كروس ولانج Groos) ـ Lange وبجمالية كوهين Cohen، وجزئياً بجمالية شوبنهاور Schopenhauer وتلامذته، (الغوص إلى الشيء). وأخيراً بجمالية برغسون Bergson، وسوف نشير لجمالية هذه النزعة بهذه اللفظة المسبوكة اعتباطياً: الجمالية التعبيرية. ونحن في ذلك نقابلها بالنزعات التي يوجد فيها مركز الثقل داخل المكونات الخارجية والتي نسميها "الجمالية الانطباعية": فيلدر، هيلدبراند، هانزليك

(ريغـل، الخ Hanslick – Riegl ـ Fiedler – Hildebrand ) وجماليـة النزعـة الرمزيـة l'esthétique du symbolisme. الخ. وبالنـسبة لأولى هاتين النزعتين فإن الموضـوع الجمـالي يكـون تعبيريـا باعتبـاره كـذلك، إنـه صورة خارجية لحالة داخلية، فالذي يعـبر لـيس دالاً بالـضرورة (ليـست لـه قيمة موضوعية) والدال هو حياة الموضوع الداخلية وهو يعبر عن ذاته بنفسه، وهذا هو الشرط الذي يـسمح بعـيش الموضـوع عـن طريـق الـتقمص، وإذا كـان الموضوع الجمالي يعبر عن فكرة أو مجموعة ظرفية موضوعية ـ كما هو الحـال في الرمزية وفي جماليـة المحتـوى، (هيغـل ـ شـيلينغ ـHegel Schelling) فـإن الأمـر لم يعـد يتعلـق بـتقمص وهنـاك سـنتعامل مـع المدرسـة الأخـرى. والموضـوع في الجماليـة التعبيريـة هـو الإنـسان أمـا مـا تبقـى فيـتم تحريكـه وتشخيصه (حتى اللـون والخـط)، وبهـذا المعنـى يمكـن القـول إن كـل قيمـة جمالية فضائية بالنسبة للجمالية التعبيرية قد تمت صورنتها في جسم يجـسد نفساً (حالة داخلية) والجمالية هي محاكاتية وفيزيولوجية. أن ندرك الجـسم جمالياً فذلك يعني أن نعيش الحـالات الداخليـة للجـسم وللـنفس انطلاقـاًمن تعبيرية خارجية. ويمكن صـياغة ذلـك كمـا يلـي: تتحقـق القيمـة الجماليـة عندما يسكن المتأمل داخل الموضوع المتأمل، عندما يعيش حيـاة الموضـوع مـن داخل هذا الموضوع، أي وهذا أقصى حد، عندما يتطابق المتأمل والمتأمـل. أمـا القيمة الجمالية فتتحقق على مستوى حياة الموضوع الجمـالي الداخليـة، هـذا الموضوع الجمـالي المفهـوم كـذات فاعلـة، علـى مـستوى وعـي واحـد، علـى المستوى الذي توجد فيه الذات الفاعلة داخل مقولة الأنا. وهذه نظـرة ليـست ملزمـة كليـاً. وهكـذا لـشرح التراجيـدي والكوميـدي le tragique – le comique، لا يكفي القول: إننا نعيش معاناة البطل التراجيـدي أو حماقـة البطل الكوميدي، لكن المبدأ الأساسي يميل إلى جعل القيمة الجمالية متحققـة كلياً بطريقة مباطنة لوعي واحد، والتعارض بين الأنا والآخر غير مقبـول، إن الإحساس بالرأفة (إزاء البطـل التراجيـدي) والإحـساس بعظمـة الـذات (إزاء

البطل الكوميدي) أو بانعدام معنانا أو سمونا الأخلاقي (إزاء السامي)، إن كل هذه المشاعر يتم إقصاؤها باعتبارها خارج جمالية esthétiques ـ Extra ، وإذا كانت كذلك فلأنها تعود للآخر باعتباره آخراً، وتفترض تعارضاً قيمياً بين أنا (المتأمل) والآخر (المتأمل) وشفافيتهما من حيث المبدأ. وتعتبر مقولة اللعب والإيهام مقولة متميزة جداً في هذا الإطار، ففي اللعب أعيش حياة أخرى دون تجاوز حدود معيشي الخاص ووعيي الخاص، ودون التعامل مع الآخر كآخر والشأن نفسه بالنسبة للإيهام: إذ أعيش حياة أخرى مع حفاظي على نفسي كما أنا، والحالة هذه أن فعل التأمل غائب عن هذين المعيشين (إنني أتأمل شريكي في اللعب بنظرة المساهم لا بنظرة المتفرج). وهذا ما ننساه في مثل هذه الحالات، لا يتدخل شعوري الممكن إزاء الآخر بيد أني أعيش هذه الحياة الأخرى في الآن نفسه، وتشتغل الجمالية التعبيرية، طواعية، بواسطة مثل هذه المقولات لإبراز موقعها (قد أعاني مثل البطل، أو أكون، مثل المتفرج، حراً أمام معاناته) إذ المهيمن هو العلاقة بالذات والمعيش داخل مقولة الأنا، ويتم إلحاق كل القيم بالأنا) ـ وهو موقع يستدعي معيشاً من الباطن لتحقيق قيمة جمالية، معيش داخل مقولة "أنا" محدد مبتكر أو حقيقي. وتصير مقولات بنية الموضوع الجمالي ـ الجميل، والعظيم والتراجيدي ـ أشكالاً ممكنة لمعيش في ذاته: الجمال المكتفي بذاته، دون رده إلى الآخر كآخر. الحرية المطلقة لمعيش الذات وللحياة الخالصة حسب ليبس Lipps.

## نقد أسس الجمالية التعبيرية

تبدو لنا الجمالية التعبيرية خاطئة في أساسها، إن فعل التعاطف أو التقمص هو فعل خارج ـ جمالي. أن يوجد التقمص ليس فقط داخل الإدراك الجمالي وإنما داخل الحياة (الحياة اليومية والأخلاقية

والنفسية، إلخ) فهذا أمر لا ينفيه أي من أصحاب هذه النزعة، لكن ذلك يتم دون الإشارة إلى السمات المميزة لفعل التقمص الجمالي (التقمص الخالص عند ليبس، والمكثف عند كوهين، والسامي عند فولكلت، والمحاكاة المتعاطفة عند كروس).

بالإضافة إلى أنه يستحيل تفصيل هذا التمييز، إذا لم نبارح أرضية التقمص. إن الملاحظات التالية ستدعم التحفظات التي تثيرها نظريات الجمالية التعبيرية.

1 ـ إن الجمالية التعبيرية عاجزة عن إضاءة كل العمل الفني، le tout de l'œuvre. ولنضرب لذلك مثالاً: لوحة العشاء الأخير la Cène. إذ لفهم صورة المسيح المركزية وصورة كل واحد من الحواريين، ينبغي علي أن أعيش الحالة الداخلية لكل واحد من هذه الشخصيات باعتمادي على تعبيريته الخارجية، علي أن أعيش الحالة الداخلية لكل واحد منهم، وفي انتقالي من الواحد إلى الآخر، بإمكاني فعليا عيش وفهم كل صورة على انفراد. لكن بأية طريقة ينبغي علي عيش الكل الجمالي للعمل الفني؟ إذ لا يمكن لهذا الكل أن يساوي مجموع المعايشات التي سوف أحس بها انطلاقاًمن كل واحد من هذه الشخصيات، ربما ينبغي علي الإحساس بالحركة الداخلية لمجموع الشخصيات؟ ربما. لكن مثل هذه الحركة الداخلية ليست موجودة، ما أراه ليس حركة هائلة تشكل جسما والتي يمكن فهمها كذات واحدة ووحيدة. بل على العكس من ذلك، فالغاية الانفعالية ـ الإرادية لكل واحد من الشخصيات هي فردية بعمق، وتجمعها علاقة توتر، فأنا أمام حدث يشكل مجموعاً مركباً تمثل فيه كل شخصية موقعاً فريداً، وحدها تستطيع احتلاله داخل كل الحدث. وحتى لو عشت كل واحد من بينها فلن أفهم أكثر كل الحدث الذي يستدعي وجهة نظر تموضع خارجية

لكل واحد منها وللمجموع الذي تكونه. وفي حالات مثل هذه نستعين عادة بالمؤلف: أن أعيش المؤلف فذلك يعني الوصول إلى كل العمل الفني، فكل شخصية من الشخصيات تتجسد بذاتها. أما كل العمل فيجسد المؤلف، لكن أثناء ذلك نضع المؤلف إلى جانب أبطاله (وهذا ما يتم أحياناً، عدا أنها ليست الصيغة المادية ولا تنطبق على مثالنا)، ويطرح السؤال لمعرفة في أية علاقة يوجد معيش المؤلف أمام معيش أبطاله وما هو موقعه الانفعالي ـ الإرادي أمام موقعهم؟ إن الاستعانة بالمؤلف تمس أسس النظرية التعبيرية نفسها. لا يعني عيش المؤلف، مادام هذا الأخير قد تجسد عبر عمل فني ما، عيش حياته الباطنية، (أفراحه وأحزانه ورغباته وأمنياته) بالمعنى الذي نعيش به البطل، إنما يعني عيش الغاية التي توجه نشاطه بالنسبة للموضوع المجسد، وبصيغة أخرى، بالمشاركة في الإبداع Co ـ créer ما ينبغي شرحه هو بالضبط العلاقة الجمالية الصرف التي تتجلى في عيش العلاقة المبدعة عند مؤلف ما، وبالطبع لا يمكن شرح هذه العلاقة بعبارات التقمص، لكن ينتج عن ذلك أن التأمل هو بدوره متعذر على الشرح بهذه الطريقة. ويكمن الخطأ الجوهري للجمالية التعبيرية في كونها بلورت مبدأها الأساسي انطلاقاً من عناصر جمالية، أو من صور منتقاة بانفراد، في الغالب وكما اتفق، لا انطلاقاً من كل العمل الفني. وبصفة عامة فإن كل الجمالية المعاصرة تعمل بوحي من الانشداد إلى العناصر. إن عنصراً ما أو صورة طبيعية مأخوذة بانفراد يفتقدان لمؤلف ويثيران تأملاً جمالياً له طابع سلبي وهجين، إذ عندما أكون أمام صورة بسيطة أو لون أو جمع بين لونين، أو صخرة حقيقية، أو انعكاس البحر على الشاطئ وعندما أحاول أن أكيف بها مقاربة جمالية معينة، ينبغي علي كخطوة أولى أن اجعلها حية وأجعل منها أبطالاً محتملين، موسومين بمصير ما وأن أمتعهم بغاية انفعالية ـ إرادية، أي أن أحيذ شخصيتها. وهذه هي الوسيلة التي تسمح بإنشاء مقاربة

جمالية كشرط أول لرؤية جمالية. لكن النشاط الجمالي الخاص لم يبدء بعد مادمت لم أتجاوز مرحلة عيش الصورة التي نفخت فيها الحياة. (وقد يأخذ نشاطي وجهة مغايرة حيث قد أتصور الرعب أمام بحر أدخلت فيه الحياة بطريقة مخيفة، أو قد أشعر بالعطف أمام الصخرة المختنقة بين فجاجه الخ). ينبغي علي، ولو عبر الخيال، رسم لوحة أو نظم قصيدة أو إنشاء أسطورة ستشكل فيها الظاهرة المعطاة بطلاً لحدث تام يحتويها، وهذا أمر مستحيل إذا ما بقيت داخل الصورة المعطاة، ويستدعي أن آخذ موقعاً خارج الحدث وستمثل اللوحة أو القصيدة المنظومة في ذاتها كلا فنيا تكون فيه العناصر الضرورية الجمالية حاضرة، وسيكون تحليلها منتجاً. إن الصورة الخارجية للصخرة الممثلة لن تجسد فيها النفس والحالات الداخلية الممكنة فقط - من مكابرة وفخر وصرامة واستقلالية وحزن وعزلة بل ستمنحها كذلك اكتمالها، لفائدة قيم المعيش الممكنة، المعيش الخاص بهذه النفس، وهي إضافة لذلك قيم متعالية عليه، وستتلقى هذه النفس الرعاية الجمالية كما تتلقى علة وجودها. وهذا ما لا تستطيع الحصول عليه من داخل نفسها، وإلى جانبها سوف تصطف أشياء موسومة بقيمة جمالية ودالة فنياً، لكنها عديمة الموقع الداخلي المستقل. فداخل الكل الفني لا يتمتع أي مكون من المكونات الدالة جمالياً بحياة داخلية ما ولا يستطيع فعل التقمص الوصول إليه وهو ما لا يتقبله سوى الأبطال، المساهمين. ليس الكل الجمالي شيئاً ينبغي عيشه ولكنه شيء ينبغي إبداعه (من طرف المؤلف والمتأمل معاً، وبهذا المعنى يمكننا القول، مع قليل من المبالغة، إن المتفرج يعيش النشاط المبدع عند المؤلف). وليس هناك سوى البطل الذي ينبغي عيشه، عدا أن الأمر لا يتعلق هنا بعملية جمالية خالصة. فهذه لا تكمن إلا في فعل الإتمام.

2 - إن الجمالية التعبيرية عاجزة عن منح الأساس للشكل، إن ما تم إنجازه بصورة منسجمة لحد الآن في هذا الصدد تجلى في اختزال

الشكل إلى شفافية التعبير (ليبس ـ كوهين ـ فولكلت)، وتكمن وظيفة الشكل في نقل فعل التقمص لوضوحه في تجسيد عالم داخلي بالطريقة التامة والشفافة الأمثل (أهو عالم البطل أم عالم المؤلف؟). هكذا تم فهم الشكل في النظرية التعبيرية. إن الشكل لا يمنح للمحتوى اكتماله ـ بمعنى الكل المعيش من طرف فعل التقمص أو فعل التعاطف ـ فهو يكتفي بتجسيده ويستطيع أيضاً تعميقه وتوضيحه، إلا أنه لا يضيف له فائدة جديدة مبدئياً، شيئاً متعالياً على الحياة الداخلية ـ المجسدة. إن الشكل يجسد فقط باطن من يلبسه ـ إنه تجسيد ذاتي خالص. إن شكل البطل لا يجسده إلا هو ونفسه ولا يجسد علاقة المؤلف بالبطل. يجب تدعيم الشكل من باطن البطل الذي يقال إنه يخلق من ذاته شكله الخاص كتجسيد ملائم له. وهذه نظرة لا تنطبق على الفنان، إن شكل لوحة la Madone Sixtine يجسد العذراء، أم المسيح، عندما نقول إنها تجسد رفائييل RAPHAEL وتجسد فهم هذا الأخير للعذراء، فإننا نقصد بـ "تجسيد" معنى مختلف، معنى غريب عن الجمالية التعبيرية، لأن هذا التجسيد لا يجسد قط الإنسان ـ رفائييل وكذا حياته الداخلية، كما أن الصيغة المرحة لنقطة نظرية لن تجسد حياتي الداخلية. إن الجمالية التعبيرية لا ترى سوى البطل والمؤلف، وهذه طريقة حتمية في الجمالية التعبيرية، المؤلف الذي يتم إدراكه كبطل، أو كمؤلف حسب درجة تطابقه مع البطل. إن الشكل محاكاتي وفيزيولوجي، فهو لا يجسد إلا الذات بالنسبة لآخر ما أو بالنسبة لمستمع ـ متأمل، لكن هذا الأخير ساكن ويكتفي بالإدراك. وإذا ما كان له تأثير في الشكل فذلك فقط لأن هناك "أنا متكلم" يأخذ المستمع بعين الاعتبار (وعندما أعبر عن ذاتي بالإيمائية أو بالكلام فإني أكيف لغتي مع خصوصيات مخاطبي). إذ لم يمنح الشكل الموضوع بسهولة، فهو يشع من الموضوع، باعتباره تجسيدا لهذا الموضوع، وكحد أقصى باعتباره تحديداً ذاتياً لهذا الموضوع. ينبغي

على الشكل أن يقودنا إلى عيش الموضوع من الداخل، فهو لا يمنحنا سوى الوسيلة لعيش المعيش الخاص بالموضوع بطريقة مثالية. إن شكل الصخرة لا يجسد إلا عزلتها الداخلية واستقلالها وغايتها الانفعالية ـ الإرادية داخل العالم ولا يتبقى أمامنا إلا عيشها. ولنضع ذلك على الشكل التالي: إننا نجسد ذاتنا بذاتنا، إننا نجسد حياتنا الداخلية الخاصة عبر شكل هذه الصخرة، بجعلنا إياها نعيش بداخلها الإحساس بأنانا الخاص، وعلى أية حال فالشكل ليس سوى تجسيد ذاتي للنفس، إنه تجسيد خالص لباطن ما.

من النادر أن تبقى الجمالية التعبيرية وفية لتصور صارم للشكل، إذ هناك قصور بين يرغمها على إدخال أسس شكلية مغايرة وبالتالي مبادئ شكلية أخرى لا تندمج ولا يمكنها أن تندمج في المبدأ الأساس والتي تظهر كإضافات ملحقة ميكانيكياً بالنظرية التعبيرية. إن شرح شكل كل ما كتجسيد لغاية البطل الداخلية هو مراهنة ـ والحالة هذه أن المؤلف لا يعبر إلا من خلال البطل الذي يجهد في منحه شكلاً تجسيدياً مناسبا بإقحامه للعنصر الذاتي في فهمه الخاص للبطل. وليس المبدأ التشكيلي عند ليبس Lipps (مدرسة فيطاغورس وأرسطو) حول الوحدة في التعدد إلا إضافة ملحقة بدلالة الوظيفة التعبيرية، وتأخذ هذه الوظيفة التابعة للشكل صبغة استمتاعية حتماً، منفصلة عن الرابط الضروري الذي يجمعها بالشيء المجسد، وهكذا لشرح التراجيديا تتم الإحالة على اللذة الناجمة عن عيش المعاناة ويضاف لهذا الشرح شرح يعلي من قيمة شعور السمو الذي ينبثق أثناء عيش قيمة الأنا الخاص بالذات (ليبس) الذي يمنحه الشكل، واللذة الشكلية الخالصة التي تفرزها سيرورة التقمص كتقمص، في استقلال عن محتوى هذا المعيش. إن العيب الكبير الذي يشين الجمالية التعبيرية يكمن في أنها تضع في مستوى واحد ووحيد وداخل وعي واحد ووحيد عناصر المحتوى (مجموع المعايشات

الداخلية)، وعناصر الشكل، وكذلك محاولة اختزال الشكل من المحتوى. إن المحتوى، بما هو حياة داخلية، يبدع بذاته شكله الخاص كتجسيد للذات، وقد نتساءل ما إذا كانت الحياة الداخلية والغاية الداخلية لحياة ما تستطيعان أن تصيرا مؤلفاً لشكلهما الجمالي الخارجي الخاص، وعلى توليد شكل عفوي وشكل جمالي وتعبير فني، وبالعكس سوف نتساءل ما إذا كان الشكل الفني يقود فقط إلى تلك الغاية الداخلية وما إذا كان التعبير الوحيد لهذا الشكل. إن جوابنا سوف يكون بالنفي ضرورة، إن الذات المنظور إليها كذات والتي تجسد حياتها الداخلية قد تجد لها تعبيراً مناسباً، وهي تقوم بذلك عبر الفعل L'acte، كما تستطيع حكي هذه الحياة من داخل ذاتها عبر الاستبطان ـ الاعتراف (التحديد الذاتي الخاص). وأخيراً يمكنها توصيل منهجها المعرفي ورؤيتها للعالم عبر مقولات الخطاب المعرفي والنظري. إن الفعل والاستبطان ـ الاعتراف شكلان عبرهما يمكن لغاية الذات الانفعالية ـ الإرادية أن تتجسد في العالم، انطلاقاًمن باطنها نفسه دون أن تنزلق داخلها قيم متعالية على غاية حياتها، مبدئياً. (إذ من باطن ذاته يقوم البطل بالفعل وبالتأنيب وبالمعرفة الإدراكية). وعبر الداخل لا تستطيع الحياة أن تولد شكلاً دالاً جمالياً دون تجاوز الحدود الخاصة به، دون التوقف عن بقائه هو هو.

ولنأخذ حالة أوديب Oedipe. ليس هناك في حياته، لكونه هو من يعيشها، ما هو غير دال بالنسبة له داخل سياق قيم ومعنى هذه الحياة وتجد غايته الداخلية الانفعالية الإرادية فرصة للظهور في الفعل (الفعل ـ الحركة ـ والفعل ـ الكلمة). وللانعكاس داخل الاعتراف والتأنيب، وداخل ذاته فأوديب ليس تراجيديا إذا اعتبرنا هذا اللفظ بمعناه الجمالي الصرف. إن المعاناة، كما هي معيشة بالملموس، من الداخل، من طرف الذات التي تعاني، ليست تراجيدية؛ إن الحياة عاجزة، من داخل ذاتها، عن إيجاد تعبير وشكل هما شكل وتعبير التراجيديا: إن تطابقنا مع أوديب داخلياً

فسوف نفقد توا مقولة التراجيديا الجمالية، إذ ليس في سياق القيم والمعنى الذي يعيش فيه أوديب حياته ما يستطيع بنينة شكل التراجيدي، ومن داخل ذاتها، ليست الحياة تراجيدية أو كوميدية أو جميلة أو سامية بالنسبة لمن يعيشها كما هي، وبالنسبة لمن يعيشها عبر فعل التقمص. إذ شرط تموضعي خارج الحدود التي بداخلها تحيا النفس حياة ما، وشرط احتلال موقع يجعلني خارج هذه النفس، ومنحها جسداً خارجياً دالاً، وإحاطتها بقيم متعالية على توجهها داخل عالم الأشياء (خلفيتها وإطار حياتها الذي هو بمثابة محيط وليس مجال عمل أو أفق) شرط كل ذلك ستبدو لي حياة هذه النفس بإضاءة تراجيدية أو قد تتخذ تعبيراً مضحكاً أو تصير جميلة أو سامية. إذا اكتفيت بعيش أوديب (مفترضين أن التقمص الخالص ممكن) وبرؤية ما يرى وسماع ما يسمع فإني سأكون شاهداً مباشراً على تفكك تعبيريته الخارجية وجسده والقيم التشكيلية ـ التصويرية التي سمحت بتغليف وإتمام حياته بالنسبة لي: بعد عيشي لأوديب، تكون هذه القيم عاجزة عن اقتحام داخله، فداخل عالم أوديب، مثلما يعيشه هو، لا وجود لجسمه الخارجي الخاص ولا وجود للقيمة التشكيلية ـ الفردية لمحياه، ولا وجود للموقع الدال تشكيلياً الذي يحتله جسمه في هذا الظرف أو ذاك من حياته. وداخل عالم أوديب وحدها الشخصيات الأخرى في حياته من يتمتع بجسد خارجي، أما الفاعلين Actants والوجوه والأشياء فلا تحيط به أو تشكل محيطه الدال جمالياً وإنما تنضوي في أفقه، أفق الذات التي تعمل. وداخل عالم أوديب هذا ينبغي أن تتحقق قيمته الجمالية وفقا للنظرية التعبيرية. إن إقامتها بداخلنا هي الهدف النهائي الذي يتوخاه النشاط الجمالي وهذا يمس الشكل. وبعبارة أخرى ينبغي للتأمل الجمالي أن يقودني إلى إعادة بناء عالم الحياة والحلم وحلم اليقظة مثلما أعيشه بنفسي، والذي بداخله لا أتجسد خارجيا، أنا الذي أشكل بطلاً له. ولا ينبني هذا العالم إلا انطلاقاًمن مقولات معرفية ـ أخلاقية، أما

بنيـة التراجيـديا أو الكوميـديا الخ، فهـي غريبـة عنـه بـشكل كـبير. إذا انصهرت مع أوديب وإذا فقدت الموقع الذي احتله خارجه، وهذا ما يمثـل طبقا للجمالية التعبيرية الحد الذي يميل نحوه النشاط الجمالي فإني سأفقد للتو "التراجيدي"، ولن يشكل هذا النشاط بالنسبة لي أنا / أوديـب تعـبيراً وشكلاً مناسبين قليلاً للحياة التي اتمـاهى معهـا وسيتجـسد عـبر الكلمـات والأفعال التي ينجزهـا أوديـب نفسه، لكـن هـذه الكلمـات وهـذه الأفعـال سأعيشها من الداخل فقط، من وجهة نظر المعنى الحقيقي الذي تتمتـع بـه داخل أحداث حياتي الخالصة، وليس مـن وجهـة نظـر دلالتهـا الجماليـة باعتبارها مكوناً للكل الفـني في التراجيـديا. إذا انـصهرت مـع أوديـب وإذا فقدت الموقع الذي أحتله خارجه فإني أكف عن إغنـاء الحـدث الـذي هـو حياته لأني أتخلى عن وجهة النظر الجديدة تلك التي لـن يـصلها انطلاقـاً من المكان الذي يحتله هـو لوحـده، وأكـف عـن إغنـاء الحـدث الـذي هـو حياته، ولن أكون بعد ذلك مؤلفاً ـ متأملاً لها، لكـن مـن خـلال ذلـك يـتم إقصاء التراجيديا، وهي الناجمـة بالـضبط عـن هـذا الإغنـاء المبـدئي الـذي يدخله المؤلف ـ المتأمل في الحدث الذي هـو حيـاة أوديـب، لأن الحـدث ـ التراجيديا، بما أن التراجيديا عمـل ـ فعـل فـني (وديـني) لا يتطـابق مـع حدث ـ حيـاة أوديـب، والمـساهمون فيهـا ليـسوا هـم أوديـب وجوكاسـت والشخـصيات الأخـرى فقـط، بـل هنـاك أيـضاً المؤلـف ـ المتأمـل، إذ في التراجيديا، في كلها المفهوم كحـدث فـني، وحـده المؤلـف ـ المتأمـل يكـون فاعلاً نـشيطاً، أمـا الشخـصيات فهـي سـاكنة، ينقـدها ويغيثهـا الخـلاص الجمالي le Salut esthétique. فإذا افتقد المؤلف الموقع الـصارم والنـشيط الذي يضعه خارج الشخصية، وإذا ما شرع في الانصهار معها، ينعـدم إذاك الحدث الفني وينعدم بذلك الكل الفني، باعتباره كذلك، والذي يشكل فيـه مكوناً ضرورياً لأنه شخصية مبدعة وسيبقى أوديـب وحيـداً مـع ذاتـه ولـن يتمتع بالخلاص الجمالي ولن تتلقى الحيـاة اكتمالهـا وعلـة وجودهـا علـى

مستوى من القيم يختلف عن المستوى الذي كانت تجري فيه فعليا بالنسبة للذي كان يعيشها. إن الإبداع الجمالي لا يميل إلى التكرار المعاد لحياة واقعية أو ممكنة إلى مالا نهاية، تلك الحياة التي قد تنفتح مجددا برفقة المساهمين أنفسهم، وداخل مقولات مشابهة لتلك التي تمت معايشتها داخلها. إن اعتراضاتنا لا تمس الواقعية ولا الطبيعية، Réalisme, Naturalisme إن الأمر لا يتعلق في رأينا بالدفاع عن المثالية وعن التحويل المثالي للواقع عبر الفن كما قد يظن البعض، إننا لا نتخذ موقعنا على مستوى النقاش الذي يقابل المثالية بالواقعية، إن الأعمال المثالية التي تحول الحياة، أعمال يسهل شرحها بالاعتماد على نظريات الجمالية التعبيرية حيث يمكن افتراض أن مثل هذا التحويل يتم داخل مقولة الأنا نفسها، وفي الوقت نفسه قد تدرك إعادة إنتاج الحياة الأكثر طبيعية داخل مقولة قيم الآخر، باعتبارها حياة الآخر. إن المشكل الذي يشغلنا يخص العلاقة بين البطل والمؤلف المتفرج حيث يطرح السؤال لمعرفة ما إذا كان النشاط الجمالي عند المؤلف المتفرج يتمثل في عيش البطل ويميل إلى حد التطابق بينهما، وما إذا كان بالإمكان فهم الشكل بداخل البطل مادام تعبيراً لحياته التي تميل إلى حد التعبير الذاتي عن حياته. لقد رأينا وذلك وفق النظرية التعبيرية، أن بنية العالم التي يقودنا إليها العمل الفني (الموضوع الجمالي) المفهومة بتلك الطريقة من خلال التعبيرية، هي مشابهة لبنية عالم الحياة مثلما أعيشها في الواقع، وحيث لا يتجسد فيها البطل الرئيسي ـ أنا ـ ولكنها بنفس المقدار، مشابهة أيضاً لعالم حلم اليقظة المجنح حول الذات وفيها لا يتجسد البطل أيضاً، حيث ينعدم المحيط l'entourage، ويوجد الأفق L'Horizon، وسنرى في ما يلي أن للنظرية التعبيرية ما يبررها في النزعة الرومنسية.

ويتجلى عيب النظرية التعبيرية الكبير، وهو عيب يقود إلى تفكك الكل الفني، بوضوح مميز في حالة الفرجة المسرحية (العرض على الخشبة)، لقد كان على النظرية التعبيرية الاستفادة من الطرائق الجمالية الخاصة

بالحدث الذي تشكله المسرحية (أي الموضوع الجمالي الصرف). هنا يفقد المتفرج موقعه خارج وأمام الحدث الذي يعرض حياة شخصيات المسرحية، لأنه يوجد في شخصية ما يعيش حياتها من الداخل، يرى الخشبة (الركح) ويسمع الشخصيات كما تراها وتسمعها الشخصية المعينة التي يعيش فيها كل الأفعال على حدة. ليس هناك متفرج وليس هناك أيضاً مؤلف بصفة المساهم الفاعل في الحدث، لأن المتفرج لا يقوم بذلك أثناء فعل التقمص الذي يسكنه كلياً داخل الأبطال، داخل ما يعيشه هو والبطل، كما ليس هناك مخرج، إذا كان دور هذا الأخير هو إعداد شكل الممثلين التعبيري وهو في ذلك قد سهل وصول المتفرج إلى داخل الممثلين الذين يتطابق معهم لحد لم يعد له مكان بينهم، ماذا بقي إذن؟ عملياً، بالطبع هناك المتفرجين الجالسين في أماكنهم، أو داخل المقصورات، هناك أيضاً الممثلين على الخشبة، والمخرج المنبهر والمنتبه في الكواليس وربما هناك أيضاً في مكان ما داخل إحدى المقصورات المؤلف ـ الإنسان. وبالرغم من ذلك فكل هذه الطرائق ليست طرائق الحدث الفني الذي تشكله المسرحية، وماذا بقي من الموضوع الجمالي؟ أهي الحياة التي تم عيشها من الداخل؟ نعم، لكن ليس هناك حياة واحدة، بل توجد حيوات بقدر وجود الشخصيات المشاركة، ونأسف لكون النظرية التعبيرية لا تملك جواباً عن السؤال المطروح حول معرفة ما إذا كان على فعل التقمص أن يتم فقط بالنسبة للبطل الرئيسي أم عليه أن يشمل باقي الشخصيات على قدم المساواة. وهذا المطلب الأخير غير قابل للتحقق، ومهما كان الأمر فإن هذه المعايشات المتعددة لن تشكل كل الحدث في غياب موقع قائم المبدأ وغير عارض، إلا أن هذا ما ترفضه النظرية التعبيرية، ليس لدينا مسرحية ولا حدث فني، هذا ما قد تصل إليه النظرية التعبيرية إذا ما تم تطبيقها إلى آخر المطاف، ومادام التطابق بين المتفرج والبطل وبين الشخصية المعروضة ليس مطلقاً، فما يحدث هو أننا نوهم بأننا نعيش ـ وهذا ما يسلم به بعض منظري الجمالية التعبيرية.

لقد آن الأوان للوقوف عند مشكل العلاقة الحقيقية الموجودة بين اللعب والفن، دون اعتبار وجهة النظر التكوينية.

وتقدم الجمالية التعبيرية التي تميل في حدها الأقصى إلى إقصاء المؤلف ومبدأ الاستقلالية الذي يسم علاقته بالبطل من أجل اضطلاعه بالوظيفة التقنية التي تهتم حصراً بالتعبيرية expressivité الدليل على منطقيتها عندما تدافع عن نظرية اللعب la théorie du jeu التي تتخذ هذا الشكل أو ذاك، وإذا اعتبرنا المنظرين الأكثر تأثيراً في هذه المدرسة (فولكلت وليبس) لم يقوموا بذلك مقابل شيء من الفوضى، فذلك لكي يحافظوا على انسجام نظريتهم، إن ما يظهر الفرق بين اللعب والفن هو بالضبط غياب المتفرج والمؤلف، مبدئياً، إذ من وجهة نظر اللاعب (من يلعب) فإن اللعب لا يقتضي متفرجاً يقع خارج اللعب الذي لأجله يتحقق الحدث (اللعب)، وبصفة عامة ففي اللعب من يلعبون لا يمثلون بل يكتفون بالتخيل فقط. إذ يعيش الطفل الذي يلعب دور زعيم العصابة حياة اللص من الداخل، وبعيني اللص يرى طفلاً ثانياً يعبر راكضاً أمام طفل ثالث هو المسافر. إن أفقه هو أفق اللص المثل، وهذا ما يحصل بالنسبة لرفاقه في اللعب، إن العلاقة التي يقيمها كل واحد منهم مع حدث الحياة التي قرروا لعبها ـ الهجوم على العربة ـ ليست إلا رغبة للمشاركة في الحدث، رغبة في عيش لهذه الحياة بصفة المساهم: هذا يريد أن يكون لصاً وذاك مسافراً، وذلك شرطياً إلخ. إن هذه العلاقة بالحياة التي تتجلى في الرغبة في عيشها ذاتياً وشخصياً ليست علاقة جمالية بالحياة، وبهذا المعنى فإن اللعب هو من طبيعة مشابهة لطبيعة حلم اليقظة، أو عند القراءة الساذجة لرواية ما حيث نتماهى مع الشخصية الرئيسية كي نعيش في مقولة الأنا واقع هذه الشخصية وحياتها المهمة، وبكل بساطة تجعلنا نحلم تحت إشراف مؤلف ما وهذا لا علاقة له بالحدث الفني، صحيح أن اللعب يقترب من الفن ومن النشاط الدرامي،

لكن لن يتم ذلك إلا بظهور مساهم جديد خارجي لا يمسه كل الحدث ـ الممثل من طرف اللعب، أي من يتأمله وهو من يتمتع بنشاط جمالي وهو مبدعه جزئياً (لأنه نقله إلى مستوى جديد، جمالي، هو الذي جعل منه كلاً جمالياً دالاً)، لكن يقع تغيير على الحدث المبدئي. إنه يغتني بعنصر جديد: المتفرج ـ المؤلف، وهذا يؤدي إلى تغيير كل العناصر الأخرى، مادامت مندمجة في كل جديد: فالأطفال الذين كانوا يلعبون هم الآن أبطال وبعبارة أخرى، إننا إزاء حدث لم يعد هذه المرة لعباً. إننا إزاء مسرح في طور التكوين، أي إزاء حدث فني، وسيتحول الحدث من جديد إلى لعب إذا ما استسلم المساهم للعب وهو سيتخلى بذلك عن موقعه الجمالي. لأن هناك حياة تستحق أن تعاش، وهو أثناء تخليه يشرع في المساهمة فيها بصفته لصاً أو مسافراً ثانياً وهذا ما قد يؤدي إلى القضاء على الحدث الفني إذ يكفي أن يتماهى المتفرج مع أحد الأطراف بشكل خاص، مع عدم مغادرته لمكانه الملموس وكذلك أن يعزم على عيش هذه الحياة الخيالية ويندمج بهذا الطرف.

وهكذا فإن ما يباطن اللعب هو اللعب نفسه، وليس الصيغة الجمالية التي قد تدخل عليه لصالح النشاط المتأمل لدى المتفرج ـ المتأمل لكن اللعب في ذاته والأطفال الذين يلعبون لا علاقة لهم بذلك لأن هذه القيمة الجمالية الصرف غريبة عن اللعب. وإذا ما تجسدوا في بطل ما لربما استطاعوا الإحساس بما أحسه ديفوشكين Devouchkine، الذي تعرض للمهانة والاحتقار في التعرف على شخصه من خلال الصورة التي عرضها "غوغول" Gogol في "المعطف" إذ وجد نفسه وبشكل مفاجئ بطلاً لعمل فني ساخر. وفي نهاية المطاف، ما هو القاسم المشترك بين اللعب والفن يا ترى؟

ليس هناك إلا المظهر السلبي: ففي كلتا الحالتين لدينا حياة ممثلة وهي الحياة الحقيقية، عدا أنها ممثلة في الفن فقط. أما في اللعب فهي

متخيلة، فالتمثيل لا يقوم إلا بالنشاط المبدع عند المتفرج، فأن نكون موضوعاً للنشاط الجمالي فذلك ليس امتيازاً. لأن الحياة الحقيقية، هي الأخرى، قد تشكل موضوعاً لنشاط جمالي ما. إن المحاكاة الباطنية (كروس) تنزع إلى حد المعيش الفعلي للحياة ويمكن القول إنها بديلة للحياة ـ إننا دوماً وأبداً إزاء اللعب، وإلى حد كبير إزاء حلم اليقظة: لكن ذلك ليس علاقة جمالية ونشيطة بالحياة، علاقة هي أيضاً تحب الحياة لكن بطريقة مغايرة وبطريقة أكثر فعالية، وبفضل ذلك تنشأ هذه العلاقة خارج الحياة التي يمكن منذئذ إنقادها وهي من داخل ذاتها عاجزة دائماً، من حيث المبدأ. وهنا أيضاً ودائماً يتعلق الأمر باللعب ولمنح المصداقية ولو قليلاً، لنظرية اللعب في الجمالية يتم فيها تكييف، عن حسن نية، موقع المؤلف ـ المتأمل على أساس الترابطات التي يقدمها المسرح، وهنا ينبغي التساؤل حول النشاط المبدع لدى الممثل Acteur إذ يحتل هذا الأخير وضعاً مركباً في العلاقة الموجودة بين البطل والمؤلف. في أية مرحلة وإلى أي حد يقوم الممثل بفعل الإبداع الجمالي؟ حتماً ليس في المرحلة التي يعيش فيها البطل ويعبر عن نفسه من خلال داخل البطل. من خلال الفعل والكلمة الملائمين، إذ يتم التفكير فيهما والحكم عليهما انطلاقاً من الموقع الداخلي، وليس في المرحلة التي لا يعيش فيهما إلا من داخل هذا الفعل أو ذاك، ومن هيئة الجسم هاته أو تلك. وداخل سياق حياته ـ حياة البطل ـ فهو يفكر في الفعل أو الهيئة انطلاقاً، دوماً، من موقع داخلي. وبعبارات أخرى، ليس في المرحلة التي فيها يعيش حياة البطل خيالياً، وهو متجسد مسبقاً، كما لو كانت حياته الخالصة ـ حياة يتألف أفقها من الشخصيات الأخرى ومن الديكور ومن الأشياء الخ ـ إذ ليس هناك شيء متعالي على وعيه والذي يضمن تمثيله، فإن الممثل يقوم بفعل إبداع جمالي، عندما يبدع من الخارج ويمنح شكلاً لصورة البطل الذي سيتجسد فيه بعد ذلك عندما يبدع هذا البطل لا ككل غير معزول

وإنما كعنصر ثابت داخل الكل المكون من العمل الفني، بعبارة أخرى عندما يكون مؤلفاً، أو للدقة أكثر، مؤلفاً ـ مشاركاً، وفي الآن نفسه مخرجاً فاعلاً ومتفرجاً فاعلاً (وقد نضع علامة تساوي باستثناء بعض المظاهر التقنية، بين هذه الوظائف: مؤلف = مخرج = متفرج = ممثل) يرى البطل الذي سيقوم بدوره والمسرحية كلها، لأن الممثل شأن المؤلف والمخرج، يبدع البطل بصفة معزولة، حسب كل المسرحية، وهي بدورها ليست سوى عنصر من الكل الذي يشكله البطل، ومنذئذ سيتم إدراك كل المسرحية ليس من داخل البطل ـ باعتباره حدثاً لحياته ـ وليس كأفق لحياته، وإنما إدراكه من منظور خارجي التموضع Exotopique لدى مؤلف متأمل يتمتع بنشاطه الجمالي الخاص باعتباره محيطاً Entourage، وهنا يقع كل ما هو متعالي على البطل: إن الممثل يبدع صورة البطل الفنية أمام مرآة ما، أمام مخرج ما، على أساس تجربة خارجية يمتلكها عن نفسه وبهذا يرتبط التقليد (تبديل السحنة، فحتى لو لم يبدل الممثل من سحنته فهو يعتمد على التقليد وهو عنصر دال في الصورة) واللباس، أي إبداع الصورة التشكيلية ـ التصويرية وحركات الجسد ومنح الشكل للحركات ولأوضاع الجسم وعلاقتها مع الأشياء الأخرى، مع الخلفية ومخارج الصوت التي سوف يقيمها من الخارج، وأخيراً، إبداع الشخصية (المزاج) caractère (باعتبارها مكوناً فنياً متعالياً على من تم تشخيصه كما سنرى ذلك فيما بعد)، ويتم ذلك وفق كل المسرحية الفني (وليس وفق حدث الحياة). هنا يكون الممثل فناناً، هنا يميل نشاطه الجمالي إلى منح الشكل للإنسان ـ البطل ولحياته، لكن عند أداء الدور وعند تجسيد صورة البطل، فإن كل هذه الصيغ تكون متعالية على وعيه وعلى معيشه كبطل (إذا ما تم التجسد في كل صفاءه).

إن الشكل الخارجي الذي سيمنحه الجسم وحركاته وأوضاعه إلخ، كل ذلك سوف يصير دالاً فقط بالنسبة لوعي المتأمل، داخل الكل الفني في

المسرحية وليس في الحياة التي تعيشها الشخصية، فأثناء العمل الذي يقوم به الممثل تكون الصيغ المعزولة تجريدياً مدمجة بالطبع، وبهذا المعنى يكون لعب الممثل حدثاً جمالياً ملموساً وحياً. إن الممثل فنان من كل النواحي، وتكون جميع الصيغ في الكل الفني ممثلة داخل عمله، لكن أثناء أداء الدور يقع مركز الثقل داخل ما يعيشه البطل بشكل خاص، بصفته ذاتاً فاعلة في الحياة، مسبقاً من طرف الممثل نفسه الذي يقوم بدور المؤلف والمخرج إبان التجسيد (ارتباطاً مع النشاط الجمالي)، إنه بمثابة مادة بناء ساكنة، إنه يشكل حياة للكل الفني الذي قام مسبقاً ببنائه وهو الآن يتحقق من خلال المتفرج، فنشاط الممثل باعتباره بطلاً نشاط ساكن وفي أدائه للدور يقدم الممثل حياة يتخيلها في الآن نفسه، فإذا اكتفى بتخيلها وأدائها فقط لما تثيره فيه من اهتمام وإذا لم يمنحها شكلاً مقابل النشاط الذي أخضعها له وإذا ما لعب دوره مثلما يلعب الأطفال فإنه لن يكون فناناً، إذ في أحسن الحالات يكون عبارة عن أداة ساكنة بين يدي فنان ما (المخرج أو المؤلف أو المتفرج الفاعل). لكن لنعد للجمالية التعبيرية (إذ لا نعالج هنا سوى المكون الفضائي ولهذا السبب توقفنا عند المظهر التشكيلي ـ التصويري لدى البطل كما يتجلى في الإبداع الجمالي عند ممثل ما، وما هو جوهري يكمن في وضع الشخصية (المزاج) والإيقاع الداخلي وهما كما سنرى ذلك فيما بعد متعاليان على الحياة التي يعيشها البطل من الداخل والممثل الذي يبدعها من الخارج وليس في اللحظة التي يتطابق فيها مع البطل ويجسده. وقد يحدث أن يتماهى الممثل مع البطل الغنائي ويحيا نفسه جمالياً باعتباره مؤلفاً للبطل، وهذه صيغة غنائية خالصة في إبداع الممثل)، ومن منظور الجمالية التعبيرية فإن الصيغ التي نعتبرها من وجهة نظرنا جمالية خالصة (عمل الممثل ـ المخرج ـ المتفرج) يتم اختزالها إلى إبداع شكل تعبيري صرف هدفه تحقيق التقمص ـ التعاطف تحقيقاً كاملاً وخالصاً. أما القيمة الجمالية

الخالصة فإنها تتحقق بعد ذلك فقط، في الوقت الذي يفترض فيه أن المتفرج ينصهر مع الممثل، ولنستحضر هنا موقف الإنسان العادي الذي يحذر البطل من فخ نصب له والمستعد لنجدته حينما يهاجم البطل، فهو يبدو قريباً أكثر من الوضعية الجمالية الحقيقية لدى المتفرج: إن المتفرج الساذج يقع في نقطة ثابتة خارج البطل وهو بفضل ذلك لا يمتلك إلا التسرع، أي الإفادة من امتياز الموقع الذي يحتله خارج البطل لأجل نجدته حيث يكون هذا الأخير عاجزاً عن فعل ذلك من المكان الذي يحتله. إن موقف الإنسان العادي والبسيط من البطل موقف صائب، أما عيبه فيتجلى في كونه لم ينجح في العثور على موقع ثابت مشابه للأول خارج كل الحدث الممثل. le tout de l'événement représenté، وشرط ذلك فقط يستطيع السير بنشاطه كمتفرج في اتجاه جمالي وليس أخلاقي، إذ يكون مشاركا في الحياة بصفة المساهم وستكون لديه الرغبة في مساعدته من داخل هذه الحياة، على مستوى الحياة الذي يعمل فيه النشاط الأخلاقي، المعرفي إذ سيعبر إلى الجهة الأخرى من الخشبة ويأخذ مكانه بجانب البطل على المستوى الواحد والوحيد للحياة المدركة كحدث أخلاقي مفتوح، وهو بذلك يقصي الحدث الجمالي لأنه لم يعد متفرجاً ـ مؤلفاً. بيد أن حدث الحياة في كله لا يشتمل على حل، فمن الداخل يمكن للحياة أن تجسد عبر الفعل والتوبة والاعتراف والصراخ، أما الصفح والعفو فهما يردان عليها من المؤلف. والحل ليس محايثاً للحياة، بل يمنح لها كـ "هبة" نابعة من نشاط الآخر، آخر يسير أمامها ويتقدمها.

ومن أجل تفسير الطابع المميز في التقمص ـ التعاطف، يضيف بعض منظري الجمالية التعبيرية (الجمالية الشوبنهاورية عند هارتمان Hartmann) مفهوم الأحاسيس المثالية أو العابرة التي يثيرها فينا الشكل الجمالي والتي يميزونها عن الأحاسيس الفعلية التي نشعر بها في الحياة العادية. إن الشعور بالمتعة الجمالية إحساس حقيقي، أما عيش أحاسيس

البطل فذلك إحساس مثالي، والإحساس المثالي هو الذي يوقظ فينا الرغبة في الفعل، إن مثل هذا التعريف لا يقوى أمام الفحص النقدي: إنني لا أعيش هذا الإحساس أو ذاك لدى البطل بشكل معزول. (عدا أن مثل هذه الأحاسيس غير موجودة). أما الكل الداخلي للبطل وأفق كل منا يكون متطابقاً، وبفضل ذلك أستطيع تقييم أفعال البطل من الداخل وفي اتصال معه، وهي أفعال يتم إدراكها على أنها ضرورية في حياته التي أتماهى معه فيها إذ عندما أعيش معاناته من الداخل فإني أعيش صرخته أيضاً، وبعيشي لكراهيته من الداخل فإني أعيش انتقامه، الخ. وإذا اكتفيت بالتطابق معه، والتماهي معه فلن أستطيع التدخل في حياته، لأن هذا التدخل يفترض تموضعي الخارجي بالنسبة إليه ـ وكانت هذه حالة الإنسان العادي. ويفسر منظرون آخرون الخصائص الجمالية للتقمص بالطريقة التالية: بتجسدنا المتنقل فإننا نعدد "أنانا" notre moi. إننا نساهم عبر الداخل في ما هو دال داخل ما هو إنساني. الخ. ـ إننا لا نتجاوز دائرة الوعي، دائرة التقمص والتعاطف اللذين تم عيشهما بالنسبة للذات، ولا تتدخل هنا أبدا مقولة قيم الآخر. إذ في إطار التطبيق الصارم للنظرية التعبيرية فإن التقمص أو التعاطف الذي يحدث إزاء حياة ما يكمن في عيشها ومضاعفتها كما هي دون إغنائها بقيم جديدة التي قد تكون متعالية عليها، عيشها داخل مقولات الذات الفعلية لحياة ما. إن الفن يسمح لي بعيش حيوات عديدة بدل حياة واحدة، ومن خلال ذلك إغناء تجربتي الشخصية، ويسمح لي بالمساهمة من الداخل في حياة أخرى، باسم هذه الحياة الأخرى، باسم الدلالة التي تحملها "دلالتها الإنسانية" حسب ليبس وفولكلت.

لقد أجرينا فحصاً نقدياً للمبدأ الأساسي في الجمالية التعبيرية المأخوذ في حالة صفائه وداخل تطبيق منطقي، لكن هذا الصفاء وهذه المنطقية لا يظهران في الأعمال الفعلية عند منظري الجمالية التعبيرية كما سبقت الإشارة لذلك. إذ مقابل انزياحات عن المبدأ الأساسي ومقابل الفوضى فقط تنجح النظرية

التعبيرية في الحفاظ على علاقتها بالفن والحفاظ على نفسها كنظرية جمالية، رغم كل شيء. وتقوم الجمالية التعبيرية علاوة على هذه الانزياحات عن المبدأ الأساسي بالتزود من معين تجربة جمالية فعلية تمتلكها طبعاً، لكنها تمنحها تأويلاً نظرياً خاطئاً، وهذه الإضافة الفعلية تخفي عنا ما يشوه المبدأ الأساسي المأخوذ في حالة صفاءه ـ وتخفي ذلك عن أتباع هذه النظرية أنفسهم ويتجلى الانزياح الأكبر الذي نلاحظه بالنسبة للمبدأ الأساسي عند أغلبية منظري الجمالية التعبيرية والذي يقودنا إلى الفهم الأكثر صوابا للنشاط الجمالي، في تحديد التقمص كما لو أنه تعاطفي ـ وهذا ما يتم التصريح به علانية تارة (عند كوهين أو عند كروس) أو يتم استحضاره ضمنيا تارة أخرى. إن مقولة التقمص العاطفي المبلورة إلى آخرها ستفكك المبدأ الأساس في النظرية الجمالية وستقودنا إلى مقولة الحب الجمالي l'amour esthétique. وإلى الموقع الصحيح لمؤلف ما بالنسبة لبطل ما. ما هو التقمص العاطفي يا ترى؟ إن التقمص العاطفي "القريب من الحب" (كوهين) لم يعد هو ذلك الفعل، فعل التقمص الخالص الذي يجعلنا نقتحم داخل الشيء وداخل البطل، إذ حينما نعيش معاناة أوديب Oedipe في عالمه الداخلي فإننا لا نجد شيئاً قد يشبه حب الذات، إن حب الذات أو الأنانية، هو شيء مختلف تماماً. وبالطبع عندما نتحدث عن التقمص العاطفي فالأمر لا يتعلق بعيش هذا الحب الخاص وحب الذات وإنما بإنشاء علاقة انفعالية جديدة مع كل هذه الحياة الداخلية. إن هذا التقمص القريب من الحب يغير البنية الانفعالية الإرادية كلها بصفة أساسية وهي التي من خلالها أعيش بطلاً ما، داخلياً، وأعطيه صبغة ونبرة مختلفتين كلياً، هل نمزجه بما يعيشه البطل وبأية طريقة؟ يمكننا القول إن فعل التقمص يقحم في الشيء وهذا ما يحدث في باقي الحالات الداخلية: مثل المعاناة، والوئام، والفرح، والتوتر، الخ. إذ نقول عن شيء ما أو شخص ما بأنه رائع وجذاب، وبعبارة أخرى، إطلاق الصفات المعبرة عن علاقتنا به، فإننا نمنحها إياه بالذات، بالنظر إليها كخصائص داخلية. وبالفعل فإن عاطفة الحب تخترق الشيء ويقال إنها تغير وجهه بالنسبة إلينا. لكن مع ذلك فإن هذا

الاختراق مغاير كلياً للمزج الذي يقوم به فعل التقمص، الذي ينقل إلى الشيء معيشاً مغايراً بصفته حالة داخلية خاصة بهذا الشيء ويدخل الإحساس بالسعادة في الإنسان وفي الابتسامة النشوى والإحساس بالطمأنينة أمام البحر الهادئ والثابت إلخ. ففي الوقت الذي تحيي فيه هذه الأخيرة الموضوع الخارجي بإبداعها لتلك الحياة الداخلية التي تعطي معنى لخارجيته، فإن الحب يخترق الحياة الخارجية والحياة الداخلية معاً، هذه الحياة التي التحمت بالموضوع عبر فعل التقمص وتجعله جميلاً وتحوله كلياً بالنسبة لنا وتجعل منه شيئاً حياً، يتكون من نفس وجسم. وقد نسعى لتقديم تأويل للتعاطف القريب من الحب في إطار الجمالية التعبيرية والقول بأن التعاطف شرط لقيام التقمص: إذ كي نشرع في عيش حياة فرد ما، ينبغي لهذا الأخير أن يستحق تعاطفنا. إننا لا نعيش الشيء / الموضوع المنفر، فنحن لا نخترقه، إننا نتحاشاه أكثر مما نعيشه. وإذا أرادت الوظيفة التعبيرية أن تكون تعبيرية بالفعل فإن عليها أن تكون محببة إذا ما أرادت أن تلج العالم الداخلي للمعبر L'exprimant إذ يستطيع التعاطف أن يشكل أحد شروط التقمص بالفعل، دون أن يكون شرطه الوحيد والضروري، إلا أن دوره لن ينفذ من طرف فعل التقمص الجمالي، فهو يصاحب ويخترق سيرورة التأمل الجمالي للموضوع / الشيء كلها. وهو بذلك يحول مادة بناء التأمل. إن التقمص العاطفي يدفع إلى عيش حياة بطل ما في شكل مختلف تماماً عن الشكل الذي تمر فيه أو كان بالإمكان عيشها من طرف الذات نفسها. ولا يذهب هذا الشكل إلى حد التطابق الكلي والانصهار مع حياة البطل، لأن مثل هذا الانصهار قد يعني فقدان معامل التعاطف والحب، وكنتيجة منطقية لذلك، فقدان الشكل الذي أبدعته هذه الأحاسيس: إن التقمص العاطفي لا يمنح لهذه الحياة شكلاً انطلاقاً من مقولة الأنا وإنما من مقولة الآخر باعتبارها حياة آخر ما، أنا آخر، وهي في جوهرها حياة آخر معيشة من الخارج سواء تعلق الأمر بحياته الخارجية أو بحياته الداخلية (أما فيما ما يخص معيش حياة داخلية من الخارج فسوف نتطرق لذلك في الفصل الموالي).

وبالضبط فالتقمص العاطفي ـ ووحده فقط ـ هو ما يملك القدرة على إنجاز توليف منسجم، على مستوى واحد ووحيد بين "الداخل" Le dedans و"الخارج" Le dehors. إذ من داخل الحياة المعيشة بفعل التقمص ليس هناك طريقا للوصول إلى قيمة جمالية تخص ما هو خارجي عنها نفسها (جسمها) فوحده الحب، لأنه مقاربة فاعلة للغير، قادر على إنجاز توليف بين حياة داخلية معيشة من الخارج (الوجهة المادية في الحياة لدى الذات الفاعلة نفسها) وبين جسم معيش من الخارج في قيمته والذي يصدر عنه الإنسان الواحد والوحيد كظاهرة جمالية، ولكونه يستطيع إنجاز توليف بين ما يوجه غاية ما وما يشكل وجهتها، بين أفق ومحيط. إن الإنسان الذي تم تصوره في كل اكتماله هو نتاج منظور جمالي خلاق ـ نتاج هذا المنظور بمفرده ـ فالمعرفة لا تهتم بالقيم ولا تمنحها الإنسان الملموس والمنفرد، والذات الأخلاقية ليست متفردة من حيث المبدأ (إذ يتم عيش الضروريات الأخلاقية داخل مقولة الأنا). إن الإنسان في اكتماله يقتضي ذاتاً فاعلة، جمالياً، تقع خارجه. إننا نستثني هنا المعيش الديني لدى الإنسان، فالتقمص العاطفي يدخل منذ الوهلة الأولى في حياة ما معيشة بفعل التقمص تلك القيم المتعالية عليها ويحول هذه الحياة، منذ الوهلة الأولى إلى سياق قيم ومعنى جديد وقد يمنحها منذ الوهلة الأولى إيقاعاً زمنياً وشكلاً فضائياً، Bilden, Gestalte، إلا أن التقمص الخالص فاقد لأية وجهة نظر تلك التي لا تكون ممكنة إلا من داخل الحياة. والحالة هذه ليس ضمنها أية وجهة نظر خلاقة، إذ لا ينبني الشكل ولا يتأسس كشكل جمالي من داخل الحياة بالنظر إليه كتعبير مناسب يميل إلى حد التعبير الذاتي الخالص (إلى صياغة العلاقة المباطنة التي ينشأها الوعي مع نفسه)، بل ينبني من الداخل، برعاية من التعاطف والحب اللذين يتقدمان هذه الحياة ويسيران لملاقاتها، وهما منتجين جمالياً، وبهذا المعنى فالشكل يعبر فعلاً عن حياة آخر ما. إلا أن ما

يناسب النشاط الخلاق في هذا التعبير ليس هو التعبير في ذاته، بل الآخر الذي يوجد خارج المؤلف، أما الحياة فهي ساكنة في التعبير الجمالي الذي تتخذه. بمثل هذا المفهوم تبدو كلمة "تعبير" وكأنها غير منتقاة بصورة جيدة وينبغي التخلي عنها والاحتفاظ بها كمرادف لفهم تعبيري صرف هي أحسن ما يظهره (وبالخصوص اللفظة الألمانية Ausdruck وأفضل ما يناسب حقيقة الحدث الجمالي هي كلمة التمثيل Représentation في اصطلاح الجمالية الانطباعية التي توظف في الفن للتعبير عن الفضاء وعن الزمن على حد سواء وهي كلمة تنقل مركز الثقل من البطل إلى القائم بالنشاط الجمالي، أي إلى المؤلف.

إن الشكل يعبر عن نشاط مؤلف ما بالنسبة لبطل ما - للآخر. وبهذا المعنى يمكننا القول بأنه نتيجة للتفاعل القائم بين البطل والمؤلف. إلا أن البطل يكون سلبياً، ساكناً، في هذا التفاعل، فهو ليس المعبر بل المعبر عنه l'exprimé، وبالنظر إليه كذلك فهو يحدد الشكل، إذ ينبغي على الشكل أن يناسبه هو بالضبط، وعليه أن يضمن الاكتمال للوجهة المادية في الحياة الداخلية تدقيقاً. ولهذا على الشكل أن يناسبه لا لكونه قد يصير تعبيرياً ذاتياً لنفسه، إلا أن سكونية البطل بالنسبة للشكل لا تعرض نفسها منذ الوهلة الأولى، فهي معطى مرتقب فحسب، وتمثل موضوعاً للنشاط الذي يحققه في العمل حيث يشكل رهان الصراع الذي يدعمه المؤلف والمتفرج - اللذين لا يخرجان منتصرين دوماً. فلا يكون المشروع ممكناً بكامله إلا لصالح الموقع الخارجي التموضع إزاء البطل، هذا الموقع الذي سيحتله المؤلف - المتأمل، وهو موقع يغمره التوتر والحب. إن الوجهة الداخلية لحياة البطل انطلاقاًمن داخله تحتوي على ضرورتها المباطنة، التي قد تصل بنا إلى عيش قيود صيرورة devenir هذه الحياة التي لا تمتلك حلاً جمالياً، وقد تقودنا إلى حد نفقد فيه موقعنا الثابت خارج البطل، هذا الذي نعبر عنه من داخل ذاته والذي

نتطابق معه. وهناك حيث ينصهر المؤلف مع بطله فإن الشكل ليس سوى تعبير تجسيدي خالص للبطل، إنه نتيجة لنشاط البطل الذي لم ينجح في احتلال موقع خارجه، وهكذا فإن نشاط البطل نفسه قد يكون نشاطاً جمالياً، الذي قد نجد فيه (ونسمع منه) حاجته وتوبته ودعاءه وأخيراً مطالبه إزاء مؤلف ممكن وسيبقى هذا النشاط عاجزاً عن تكوين شكل جمالي مكتمل.

ينبغي علينا فهم هذه الضرورة الداخلية والمباطنة لحياة بطل ما وعيشها بكل ما تستلزمه وتدل عليه، وهذا ما أصابت فيه النظرية التعبيرية. لكن ينبغي أن يتم ذلك في الشكل الجمالي الدال الذي اتخذته هذه الحياة مسبقاً. شكل متعالي عليها، ويتمتع بقيمته مبدئياً واكتماله، لا من حيث صيغ تعبيره. ينبغي علينا مواجهة هذه الضرورة المباطنة للوعي الحي (أو وعي الحياة) عبر ممارسة نشاطنا من الخارج (فالأمل لا يتعلق هنا بالسيكولوجيا وإنما بالمعنى)، وعلينا منحها علة وجودها واكتمالها، لهذين الأخيرين اللذان يردان عليها كـ "هبات"، وعلى هذه الهبات ألا توجد في المستوى نفسه الذي تكون فيه الحياة معاشة من الداخل، لتجد نفسها غنية بمادة بناء (بمحتوى) مأخوذة من الصنف نفسه الذي يتم فيه عيشها. وحده حلم اليقظة ما يعمل بهذه الطريقة والأمر كذلك بالنسبة للفعل في الحياة اليومية (من مساعدة وغيرها)، بل في المستوى الذي تكون فيه هذه الحياة عاجزة مبدئياً، إذا كانت تريد أن تحافظ على نفسها كما هي (إنه النشاط الجمالي الذي يتم دوماً عند تخوم حياة تم عيشها من الداخل (والشكل تخم)، هناك حيث تكون هذه الحياة موجهة نحو الخارج وتنتهي (نهاية المعنى والفضاء والزمن) وحيث تبتدئ حياة أخرى، تمتد فيها الدائرة التي لا ينفد إليها نشاط الآخر نفسه. إن عيشي الحياة ووعيي بالحياة، الخاص كذلك، وكنتيجة لهما التعبير الذاتي الذي تتخذه (تعبيرية مظهري) بالنظر إليه كشيء

موحد، إنهما يمتلكان معاً تخوماً قارة تحدد جسمي الخارجي قبل كل شيء، ويستطيع هذا الجسم الخارجي الخاص، بالنظر إليه كقيمة جمالية وبديهية ـ مرئية، أن ينضم في توليف منسجم إلى الوجهة المادية الداخلية لحياتي. إنه يوجد ما وراء تخوم معيشي الموحد والخالص. وفي المعيش الذي أمتلكه عن حياتي لا يمكن للجسم الخارجي أن يحتل المكان الذي يحتله بالنسبة لي عبر التقمص العاطفي الذي يجعلني أعيش حياة الغير كلها، كما أراه ومهما كان الجمال الخارجي لديه مكوناً له أهمية كبرى بالنسبة لحياتي ولذاتي، لكن هنا لا يعني عيشه كلياً، من حيث المبدأ، وبطريقة حدسية ـ مرئية على مستوى قيم حياتي الداخلية نفسه، باعتباره شكلاً لهذه الأخيرة، أو أن أعيش نفسي بطريقة مرئية ـ بديهية فحسب وكلياً في جسمي الخارجي، وبالطريقة ذاتها التي بها أعيش هذا التجسيد حينما يتعلق الأمر بالغير. فأنا أوجد بكاملي داخل حياتي dedans ـ au وإذا كان بإمكاني، بوسيلة ما، رؤية خارج حياتي، فإن هذا الخارج سيدمج توا في معيشي الداخلي وسيغنيه بطريقة محايثة، وبعبارة أخرى فهو سيتوقف عن تمثيل الخارجية l'extériorité التي تمنح لحياتي اكتمالها، من الداخل، ولن تكون ذلك التخم المفترض لانتهاء وإنجاز جمالي، هذا الذي قد يمنحني اكتمالي الخاص من الخارج. وإذا افترضنا أنني أستطيع التموضع خارج ذاتي مادياً ـ ولنقل بأنني أمتلك الإمكانية المادية كيما أمنح لنفسي شكلاً من الخارج ـ فذلك لا يشفع لكوني أفتقد مبدأ يسمح لي بمنحي شكلاً لنفسي ـ وسبك خارجيتي الخاصة، والتوفر على الاكتمال الجمالي إذا لم أحسن التموضع خارج حياتي، إذا لم أحسن إدراكها على أنها حياة فرد آخر. ولهذه الغاية ينبغي علي اتخاذ موقع قار، مبني على المعنى الخارجي وعلى المعنى الداخلي أيضاً، موقعاً لا يوجد فقط خارج حياتي مثلما تتجلى في غاية موضوعها ومعناها وفي رغباتها وأمانيها ومكتسباتها

وأشياء أخرى. ينبغي علي إدراكها داخل مقولة أخرى. إن ما يلزم لإبداع كل فني ما (وكذلك الأمر في العمل الغنائي l'œuvre lyrique) ليس هو التعبير عن حياتنا وإنما التعبير انطلاقاً من حياتنا على لسان آخر ما ...

نلاحظ إذن أن العلاقة المتعاطفة أو العاشقة بالحياة التي تضاف إلى التقمص، وبصيغة أخرى، مفهوم التقمص العاطفي الذي تمت بلورته بشكل منطقي، هي علاقة تفكك المبدأ الأساسي للجمالية التعبيرية. ويتجلى الحدث الفني، وهو العمل، بمظهر مغاير، ويسير في اتجاه مغاير، ولا يمثل فيه فعل التقمص إلا مكونا من مكونات خارج جمالية؛ فالنشاط الجمالي الخالص يتدخل صحبة الحب الخلاق الذي يبدع المحتوى المعيش من طرف فعل التقمص. وهاجس هذا الحب هو إحداث شكل جمالي لهذه الحياة المعيشة من طرف فعل التقمص، شكل متعالي عليها، ولا يمكن تفسير أو التفكير في الإبداع الجمالي كما لو أنه مباطن لوعي واحد ووحيد، فالحدث الجمالي لا يستلزم مساهماً واحداً فحسب يعيش الحياة ويعبر عن معيشه الخالص عبر شكل فني دال، إذ لا يمكن حدوث تطابق بين الذات الفاعلة في الحياة والذات الفاعلة في النشاط الجمالي الذي يمنحهما شكلاً من حيث المبدأ. مبدئياً، هناك أحداث لا يمكنها أن تقع على مستوى وعي واحد ووحيد وهي تقتضي وعيين محكمين. إذ يتجلى المكون الأساسي للحدث في العلاقة بين وعي ووعي آخر يتميز حقاً بغيريته، وهذه حالة كل حدث منتج بشكل خلاق، ينشر الجديد، فريد وغير مرتد. وليست النظرية التعبيرية سوى واحدة من عدة نظريات فلسفية وأخلاقية وفلسفية - تاريخية وميتافيزيقية ودينية وتتصف بأنها نظريات مفقرة مادامت أنها تفقر الحدث المنتج في شرحها له عبر اختزالها لعدد المساهمين فيه بشكل رئيسي: ويتم نقله إلى مستوى وعي واحد والذي في وحدته سوف يتم فهم كل مكونات الحدث واستنباطها، ونحصل بهذه الطريقة على كتابة نظرية صرف لحدث قد

أنجز سابقاً، لكننا سنفقد القوى المحركة التي كانت تدير إبداع الحدث في مرحلة إنجازه (عندما كان حدثاً مفتوحاً) ونفقد كذلك المساهمين الأحياء الذين لا ينصهرون مبدئياً، وتبقى فكرة الإغناء الشكلي غير مفهومة - مقابل إغناء المادة والمحتوى، وهذه هي الفكرة الأساسية، الفكرة المحركة، داخل الإبداع الثقافي الذي لا ينجرف، في أي مجال من مجالاته، نحو إغناء الموضوع بواسطة مادة بناء مباطنة له، بل ينقله ويحول شكله، le trans - forme ويكون هذا الإغناء مستحيلاً إذا كان هناك انصهار مع الموضوع المشتغل عليه، وفيم سيغنتني الحدث إذا انصهرت مع الغير، إذ كنا اثنين فصرنا واحدا؟ فهو لن يرى ولن يعرف إلا ما أرى وأعرف، أنا، وهو لن يقوم سوى بإعادة إنتاج ما يجعل حياتي بدون حل، داخل ذاته، إذ يجب عليه بالأحرى اتخاذ موقع خارج عني، فمن موقعه هذا يستطيع رؤية ومعرفة ما لا أستطيع أنا، من موقعي، رؤيته ومعرفته. وهكذا يستطيع إغناء الحدث، هذا الذي هو حدث حياتي، وإذا ما اكتفيت بالانصهار مع حياة آخر، فإني لا أقوم سوى بما يجعل هذه الحياة بدون حل، وأضاعفها عددياً la dupliquer numériquement. ومن منظور الإنتاجية الفعلية للحدث، حينما نكون اثنان فما يهم ليس هو وجود شخص آخر، بالإضافة إلي، شخص يشبهني (إذن شخصان) بل ما يمثله بالنسبة لي شخص آخر، وبهذه الطريقة فإن تعاطفه مع حياتي ليس انصهاراً في كائن واحد، وليس مضاعفة عددية لحياتي - بل هو إغناء للحدث الذي هو حدث حياتي، فهو يعيشها في شكل جديد، في مقولة جديدة للقيم - كحياة لفرد آخر تم إدراكها بشكل مغاير، والتي تحصل على علة وجودها، علة تختلف عن علة وجوده الخاص به، ولا تكمن إنتاجية الحدث في أنهما ينصهران في كائن واحد وإنما في أن يتم توظيف التموضع الخارجي الذي يسمح باتخاذ موقع نحن وحدنا من يستطيع احتلاله خارج الآخرين.

إن لهذه النظريات المفقرة التي تبني الإبداع الثقافي على رفض مبدأ التموضع الخارجي الذي يوجد خارج الآخر والتي ترى أن كل شيء قد يختزل إلى المساهمة في وعي ما وفي الكينونة بشكل معزول بل والانصهار كذلك، فلجميع هذه النظريات وخاصة النظرية التعبيرية في الجمالية ما يفسرها داخل الطبيعة المعرفاتية للثقافة الفلسفية في القرنين 19 و20، إذ أصبحت نظرية المعرفة نموذجاً لكل النظريات التي تختص بحقول الثقافة، فعلم الأخلاق أو نظرية السلوك، يتم استبداله بنظرية المعرفة في نشاط منجز مسبقاً، وبصيغة أخرى، فإن الموضوع لا يشكل بكل فوريته، في فعل الإنجاز الجمالي، وإنما من نقله النظري المفترض وبفضل ذلك فبدل وحدة الحدث في طور الإنجاز يتم وضع وحدة الوعي، وحدة فهم الحدث، فالذات الفاعلة ـ المساهم في الحدث يصير ذاتاً فاعلة في المعرفة النظرية الصرف للحدث الذي نساهم فيه. إن الوعي المعرفاتي والوعي العلمي هو الوعي الواحد والوحيد، إذ كل ما قد يتعامل معه هذا الوعي هو محدد من طرفه، وسوف يصدر كل تحديد عن نشاطه الخالص ويصير كل تحديد للشيء (الموضوع) تحديداً للوعي وبهذا المعنى لا يمكن للوعي المعرفاتي أن يمتلك وعياً آخراً يقع خارجه هو، ولا يمكن إنشاء علاقة بوعي آخر يكون مستقلاً ولا ينصهر فيه، فكل وحدة هي وحدته، ولا يمكنها أن تقبل إلى جانبها وحدة أخرى، مستقلة عنها (وحدة الطبيعة، وحدة وعي آخر)، وحدة لها سيادة تواجهها بمصيرها الخالص، ولن تكون محددة من طرفها. إن هذا الوعي يحدث ويشكل موضوعاً باعتباره فحسب كموضوع ولا كذات فاعلة. فالذات ليست سوى موضوع بالنسبة إليه، ولا تعرف إلا بصفتها موضوعاً، وما قد يستطيع جعله ذاتاً هو القيمة، ذات مؤتمنة على حياة تنظمها قوانينها الخاصة، ويعيش معيشها الخاص. أما الوعي الجمالي فهو وعي محب يفترض القيمة، فهو وعي لوعي، إنه الوعي الذي يمتلكه أنا ـ مؤلف من وعي البطل ـ

الآخر، ويكمن الحدث الجمالي في اللقاء بين وعيين لا ينصهران مبدئياً. ولا ينظر المؤلف لوعي البطل من منظور مكوناته المادية ودلالته الموضوعية بل ينظر إليه من منظور الوحدة الذاتية المكونة من حياة البطل، ووعي البطل هو ما يمكنه التوفر على تموضع ملموس. (وبالطبع فدرجة الملموسية متغيرة)، ويحصل فعل الحب على تجسده واكتماله. أما وعي المؤلف، مثل الوعي المعرفاتي فيبقى غير تام.

وهكذا فإن الشكل الفضائي ليس في معناه الدقيق هو شكل عمل فني ما باعتباره كموضوع، بل هو شكل لبطل ما ولعالمه ـ شكل ذات فاعلة، وهذا ما أصابت فيه الجمالية التعبيرية (ويمكننا القول مع هامش تنعدم فيه الدقة، إن شكل حياة ما تم تمثيلها داخل الرواية له شكل الرواية، لكن الرواية، بالنظر إلى مبدأ العزل ـ الابتكار هي تدقيقاً شكل موجه للتحكم في الحياة). وعكس ما تراه الجمالية التعبيرية فالشكل ليس تعبيراً خالصاً عن حياة ما، إذ في تعبيره عنها يعبر أيضاً عن علاقة المؤلف بالبطل، وهذا بالتحديد هو العنصر الجمالي الصرف في الشكل. لا يستطيع الشكل الجمالي أن ينبني من داخل البطل، وبصيغة أخرى، من وراء الموضوع أو المعنى في الحياة، بعبارة أخرى، من الدلالة الخاصة، والبسيطة لحياته، فالشكل ينبني من داخل المؤلف ـ الآخر، أي انطلاقاًمن رد فعل يخلق القيم المتعالية على البطل مبدئياً وعلى حياته. لكنها رغم ذلك فهي ترتبط به، فالحب الجمالي هو رد الفعل الخلاق. إن العلاقة التي يقيمها الشكل الجمالي المتعالي على البطل وعلى حياته المنظور إليها من الداخل هي علاقة المحب بالمحبوب، وهي علاقة فريدة من نوعها (بغض النظر عن العنصر الجنسي)، وعلاقة حكم القيمة العضوية بالموضوع. ("إنه يعجبني كما هو، وأنا أحبه")، بعد ذلك تتدخل الأمثلة الفاعلة، Idéalisation active وهبة الشكل). علاقة الترخيص الذي يمنح المصداقية بالمرخص له الذي يمنح المصداقية، علاقة

الهبة بالحاجة، والتسامح بالجريمة، والعفو بالمخطئ، كل هذه العلاقات (التي قد تطول لائحتها) هي مشابهة لعلاقة المؤلف الجمالية بالبطل، أو الشكل بالبطل وبحياته. والعنصر المشترك بين كل هذه العلاقات هو، من جهة، الهبة المتعالية على المستفيد منها مبدئياً، ومن جهة أخرى، علاقة الهبة الكبيرة بالمستفيد منها. لا لكونه هو بل لأجله، وتبعاً لذلك فإن الإغناء يتخذ طابعاً شكلياً محولاً حيث يتم نقل المستفيد من الهبة إلى مستوى جديد للوجود. إن ما تم نقله إلى مستوى جديد ليس هو مادة البناء (الموضوع) وإنما الذات الفاعلة ـ البطل، وفي علاقة معه فقط يصبح الواجب الجمالي والحب الجمالي وهبة الحب أشياء ممكنة.

ينبغي على الشكل أن يوظف هذه الخاصية المتعالية على وعي البطل والمرتبطة به للوعي الذي قد يمتلكه عن معيشه الخاص ولحكم القيمة الملموس حول نفسه) ويكون وفق هذه الخاصية محدداً باعتباره كلا، من الخارج، أي موجها نحو الخارج، إذ إن تخومه هي تخوم كله، فالشكل تخم نابع من معالجة جمالية... ويتعلق الأمر هنا بتخوم الجسم وتخوم النفس وتخوم الروح (الغاية من المعنى) على حد سواء، وتكون التخوم معيشة بطرق مختلفة أساساً: من الداخل عبر الوعي بالذات ومن الخارج عبر معيش الآخر، ويعمل كل فعل من أفعالي، سواء كان داخلياً أم خارجياً، في الوجهة المادية لحياتي من داخل ذاتي، ولا أجد أبداً تخماً دالاً في قيمه يضمن اكتمالي الإيجابي. إنني أتقدم وأعبر تخومي التي أستطيع من الداخل إدراكها كحاجز لا كاكتمال، فتخوم الغير التي أعيشها على المستوى الجمالي تضمن له اكتماله الإيجابي وتضمه كاملاً وتحصر جميع نشاطه وتنغلق على هذا النشاط، ويتم توظيف غاية البطل داخل حياته كلياً في جسمه الذي تم تصوره كتخم دال، جمالياً، وتكون هذه الغاية مجسدة ومتناسخة. وسوف تتضح دلالة التخوم المزدوجة في مايلي من عرضنا. إننا نقتحم تخوم البطل عندما

نعيشه من الداخل ونغلقها عندما نضمن اكتماله الجمالي، من الخارج. وإذا كنا في خطوتنا الأولى ساكنين، من الداخل، فإننا في خطوتنا الثانية نكون فاعلين، من الخارج وهي خطوة تحملنا أمام البطل، إننا نشيد شيئاً جديداً تماماً، وإضافياً، وللدقة أكثر فإن هاتين الخطوتين تتمان على مستوى الإنسان ـ الشخص الذي يمنح التماسك لتخومه والذي يفجر شرارة القيمة الجمالية.

ونتيجة لذلك فإن الوجود الجمالي ـ أي الإنسان في اكتماله ـ لا ينبني من الداخل، انطلاقاً من وعي مفترض بالذات، ولهذا السبب أيضاً فإن الجمال يبدو هو كذلك ساكناً وساذجاً ومتفككاً، بغض النظر عن المؤلف ـ المتأمل الفاعل، فالجمال لا يعلم شيئاً عن نفسه ولا يستطيع أن ينبني على نفسه، فهو يوجد فقط، إنه الهبة التي تتجرد عن الواهب وعن نشاطه المبني من الداخل (إذ تنبني الهبة من داخل النشاط الواهب).

إن نظرية الجمالية الانطباعية التي نربط بها كل التصورات الجمالية التي تضع مركز الثقل في نشاط الفنان الذي يبدع الأشكال، كما تبدو عند فيدلر FiedLer وهيلدبراند Hildebrand، وهانزليسك Hanslick، وريغل Riegl وفيطازيك Witasek وعند الذين نسميهم الشكلانيين (ويحتل كانط KANT موقعاً مزدوجاً). إنها تفقد مفهوم البطل كمكون مستقل (ولو ساكن) من مكونات الحدث الفني، عكس ما يحدث في الجمالية التعبيرية التي تفقد مفهوم المؤلف. وينعدم الحدث كعلاقة حية بين وعيين. والأمر كذلك بالنسبة للجمالية الانطباعية، إذ هنا أيضاً يتم اعتبار إبداع الفنان كحدث أحادي الجانب، مواجه للموضوع فقط، وليس لذات فاعلة أخرى ويستنبط الشكل من خصوصيات مادة البناء البصرية ـ السمعية الخ. إن مقاربة مثل هذه لا تسمح بتأسيس الشكل في العمق، وتصل في الأخير إلى شرح استمتاعي، رقيق شيئاً ما. ويفقد الحب

الجمالي الموضوع ويتحول إلى سيرورة حب بلا محتوى، إلى لعبة الحب ويلتقي الطرفان: لم يكن بإمكان الجمالية الانطباعية إلا أن تصل إلى اللعب هي الأخرى، لكنه لعب مغاير، إذ لا يتم لعب دور العيش لأجل حب الحياة مثلما يلعب الأطفال، بل يتم اللعب لأجل إثبات مصداقية حياة ممكنة، ليس لها محتوى، ولأجل خلق أساس واكتمال جمالي لحياة ممكنة فقط. وبالنسبة للنظرية الانطباعية ما يوجد هو مؤلف بدون بطل يصير نشاطه الذي لا يهتم إلا بمادة البناء، نشاطاً جمالياً خالصاً. وبتحليلنا لدلالة المظاهر التعبيرية والانطباعية للجسم الخارجي في الحدث الفني الذي هو العمل يصير واضحاً أن الجسم الخارجي يشكل مركزاً لقيم الشكل الفضائي، أما الآن فينبغي علينا بلورة هذا المفهوم من خلال علاقته بالإبداع اللفظي.

## 7. الكل الفضائي لدى البطل. نظرية "الأفق" و"المحيط"

إلى أي حد يتعامل الإبداع اللفظي مع الشكل الفضائي لدى البطل ولدى عالمه؟ فأن يتعامل الإبداع اللفظي مع خارجية (المظهر الخارجي) البطل ومع العالم الفضائي الذي يجري فيه الحدث المتكون من حياته فذلك ما لا يحتاج إلى برهان. لكن هل يتعامل الإبداع اللفظي أيضاً مع شكله الفضائي باعتباره شكلاً فنياً؟ هذا ما يثير شكوكاً، وبصفة عامة، يحل المشكل في اتجاه سلبي. ولحله بطريقة صحيحة ينبغي اعتبار دلالة الشكل الجمالي المزدوجة، فهذا الأخير كما سبق ورأينا، قد يكون شكلاً اختبارياً، خارجياً، وداخلياً، وبعبارة أخرى، شكلاً للموضوع الجمالي، شكلاً للعالم المتكون انطلاقاًمن العمل الفني، دون التطابق معه، وأيضاً شكلاً للعمل الفني نفسه، أي شكلاً مادياً. وعلى أساس هذا التمييز لا نستطيع بالطبع القول بتشابه المواضيع الجمالية المنتمية لمجالات الفن المتنوعة - من رسم وشعر

وموسيقى، الخ ـ بالرجوع فقط إلى اختلاف وسائل التحقق، وبناء الموضوع الجمالي، أي إلى اختزال الفن إلى صيغ تقنية ليس إلا. إن الشكل المادي الذي يجعل عملاً ما عملاً تصويرياً Pictural أو شعرياً أو موسيقياً يحدد أيضاً ببنية الموضوع الجمالي الملائمة والتي ستمنحه شيئاً من الوحدة الشكلية ستقوي بعض مظاهره، بينما أن الموضوع الجمالي متعدد الأشكال، بنفس القدر بالرغم من ذلك، وهو ملموس كالواقع الأخلاقي ـ المعرفي (العالم المعيش) الذي يؤسسه الموضوع الجمالي ويتممه فنيا ـ ويصل عالم الموضوع الفني إلى شكله الأكثر اكتمالاً والأكثر تجسداً داخل الإبداع اللفظي (بعكس الإبداع الموسيقي). إن الإبداع اللفظي لا يسع شكلاً فضائياً خارجياً لأنه لا يتخذ كوسيلة مادة بناء فضائية، كما هو الحال بالنسبة للفنون التصويرية والتشكيلية والخطية ـ فمادة بنائه، أي الكلمة (الشكل الفضائي كترتيب نص ما ـ من فقرات وفصول والصورة البلاغية المركبة في الشعر السكولائي الخ، لا تتمتع بدلالة) ليست مادة بناء فضائية من حيث جوهرها (وتقل درجة ذلك بالنسبة للصوت في الموسيقى)، لكن الموضوع الجمالي لا يتكون من كلمات فقط، رغم أن للجانب اللفظي أهمية كبرى داخله، كما أن موضوع الرؤية الجمالية هذا يمتلك شكلاً فضائياً دالاً، فنياً، تمثله كلمات العمل الفني (ويمثل هذا الشكل في فن الرسم عبر الألوان والرسومات والخطوط، ولا يعني ذلك أن الموضوع الجمالي يتكون من خطوط وألوان فقط، إذ يتعلق الأمر ببناء موضوع ملموس، انطلاقاًمن خطوط وألوان).

لا تحوم حول الشكل الفضائي الموجود في الموضوع الجمالي ـ هذا الموضوع المجسد بواسطة كلمات عمل لفظي ما ـ أية شكوك، والسؤال الثاني الذي كان يتم طرحه هو معرفة كيفية تحقق هذا الشكل الفضائي الداخلي: هل ينبغي عليه التحقق بطريقة بصرية مفصلة وتامة صرف؟ هل عليه أن يمنح المعادل الانفعالي الذي يحقق فيها النبرة الحسية والصيغة الانفعالية داخل تمثل، قد يكون منقطعاً، ومنفلتاً بل وغائباً، تعوضه الكلمة؟ (إن

النبرة الانفعالية - الإرادية رغم أنها ملتصقة بالكلمة ومجاورة لصورة هذه الكلمة الصوتية - النغمية، لا ترجع إلى الكلمة بالطبع، بل إلى الموضوع الذي تجسده هذه الكلمة، ولو لم يتحقق هذا الأخير داخل الوعي بصفته صورة بصرية إذ وحده الموضوع يستطيع النظر في النبرة الانفعالية ولو أنها تنمو في اتصال مع صوتية الكلمة). إن كل دراسة مفصلة لهذه المشكلة تخرج عن إطار تحليلنا وتختص بها جمالية الإبداع اللفظي العامة. إلا أن بعض الإشارات الموجزة قد تكفي بالنسبة للمشكلة التي نعالجها. إن الشكل الفضائي الداخلي لا يتحقق أبدا بصورة تامة في إنجاز بصري (وهذه حالة الشكل الزمني الذي لا يكون تحققه الصوتي تاماً ومنجزاً)، حتى في حقل الفنون التشكيلية، فالشكل البصري التام والمنجز لا يخص سوى الشكل المادي والخارجي للعمل الفني الذي تنتقل صفاته إلى الشكل الجمالي (الصورة البصرية للشكل الداخلي ذاتية، حتى في الفنون التشكيلية) ويتم عيش الشكل الداخلي البصري على المستوى الانفعالي - الإرادي كما لو كان منجزاً ومكتملاً، لكن هذا الإنجاز وهذا الاكتمال لا يتحققان أبداً بطريقة فعلية داخل تمثيل ما، ومن المعلوم أن درجة تحقق الشكل الداخلي تتغير حسب أنماط الإبداع اللفظي وحسب الأعمال الفنية، وتصل هذه الدرجة إلى قمتها في الملحمة L'épopée (إذ ينبغي على وصف المظهر المادي للبطل في الرواية أن يقودنا ضرورة إلى إعادة تكوين بصرية، رغم أن الصورة النابعة من مادة بناء لفظية ما لا تقل عنها ذاتية، بطريقة بصرية تختلف حسب القراء)، وتنزل هذه الدرجة إلى أسفلها في الغنائية Le Lyrisme وخصوصاً في الغنائية الرومنسية التي تعيقها الدرجة المتصاعدة للتحيين البصري (وهي عادة رسختها الرواية) التي تشوب الانطباع الجمالي. لكن في كل هذه الحالات سنكون أمام معادل انفعالي - إرادي للخارجية، وأمام غاية انفعالية - إرادية تتوق إلى هذه الخارجية حتى عندما يتعذر تمثيلها البصري، وينمي هذا التوق خارجيته كقيمة فنية، ولهذا ينبغي علينا فهم المبدأ التشكيلي - التصويري في الإبداع الفني اللفظي والاعتراف به.

إن جسم الإنسان الخارجي وتخومه الخارجية وعالمه هي شيء معطى (داخل المعطى خارج ـ الجمالي للحياة) وضروري وأكيد، للمعطى الوجودي. ولهذه الظواهر بفضل ذلك، الحق في الوجود الجمالي، وتتطلب أن يعاد إنتاجها وبناؤها، ولهذا الغرض تعمل كل الوسائل المتوفرة في الفن من ألوان وخطوط وأحجام وكلمات وأصوات. وكما أن الفنان يتعامل مع وجود الإنسان وعالمه، فهو يتعامل مع المعطيات الفضائية لوجوده وعالمه، ومع تخومه الخارجية. إذ عندما يقدم لنا عنها نقلاً جمالياً يكون مرغماً أيضاً على نقل خارجية الإنسان حسب نوع مادة البناء المتوفرة لديه (من ألوان وأصوات، إلخ).

إن الشاعر يبدع المظهر المادي وشكل البطل الفضائي وعالمه بواسطة مادة بناء لفظية، فالشاعر ينظر لهذه الخارجية، الفاقدة للمعنى من الداخل ومصيرها هو المعرفة الفعلية من الخارج ويؤسسها على المستوى الجمالي ويجعلها دالة جمالياً.

إن وظيفة الصورة الخارجية التي تجسدها الكلمات، سواء أكانت قابلة لتمثيل بصري (كما في حالة الرواية مثلاً) أم كانت معيشة على الطريقة الانفعالية الإرادية، هي منح شكل ما وإنجاز ما، وبعبارات أخرى فهي ليست تعبيرية فحسب، بل انطباعية من منظور فني، وتجد وجهات النظر التي عرضنا لها تطبيقها الكامل: سواء في البورتريه اللفظي (Portrait Verbal) أو البورتريه التصويري Pictural، وهنا كذلك، وحده الموقع الخارجي التموضع يستطيع ضمان القيمة الجمالية للخارجية، والشكل الفضائي يجسد أيضاً علاقة المؤلف بالبطل.

إن العمل الإبداعي اللفظي ينظر إلى كل بطل على حدة من الخارج، وأثناء القراءة فمن الخارج ينبغي عليه تتبع الأبطال وليس من الداخل ويبدو كل تأويل في الإبداع اللفظي تجسيداً صرفاً للخارجية وكأنه

الأكثر إغراء والأكثر إقناعاً، لأن التموضع الخارجي للمؤلف - المتفرج لا يتحقق في الفضاء كما هو الشأن في الفنون التشكيلية (إذ بدل التمثيل البصري يحل المعادل الانفعالي - الإرادي المرتبط بالكلمة)، كما أن مادة البناء التي تمنحها اللغة ليست محايدة بما فيه الكفاية في علاقتها بالمدار الأخلاقي - المعرفي الذي توظف فيه للتعبير عن الذات ولغايات إخبارية. بعبارة أخرى، حينما تستخدم مادة البناء هذه داخل استعمال تعبيري؛ كما أننا ننقل هذه الاستعمالات التعبيرية في اللغة (التعبير عن الذات والإشارة إلى الموضوع) إلى التصور الذي كوناه عن العمل الإبداعي اللفظي الفني. وأخيراً بالإضافة إلى هذا السكون الفضائي والبصري المصاحب لإدراكنا، يتم توظيف الكلمة لتمثيل نوع من المعطى الفضائي الجاهز، وليس هناك ما يشبه إبداع الشكل الفضائي. فالشكل محبب بداهة، وهو يتم من الخارج بواسطة خطوط وألوان تقوم بها حركة اليد وسائر الجسم، الحركة - الإيماءة التي تحاكي وتنتصر: إذ يتسم النطق اللغوي والإيمائية، مادام لهما مثل اللغة مكانهما في الحياة، بنزوع إلى التجسيدية (فكلاهما، النطق اللغوي والإيمائية، يعبر ويحاكي) وتمتص النبرة المتحكمة في إبداع المؤلف المتأمل بسهولة من طرف النبرة الخاصة بحياة بطل ما، ينبغي التأكيد على صعوبة وضع المحتوى والشكل (أو ما تم إبداعه داخل بطل ما وحياته من الداخل) أو شرحهما من منظور وعي واحد ووحيد، وإنما عند تخمي وعيين، إذ عند تخوم الجسم Frontières يتحقق اللقاء وهبة الشكل الفني، وبدون هذه العلاقة مع الغير المستفيد من الهبة التي تعطيه علة وجوده واكتماله (محايثة علة وجوده الجمالية)، فإن مآل الشكل الذي لم يتم بناؤه من الداخل من طرف النشاط الداخلي للمؤلف - المتأمل، هو أن يتحول إلى شيء متعي وجميل فحسب، يعجبني بعفوية، مثلما هو الشأن حينما أشعر بالبرد أو بشدة الحرارة. بالعفوية ذاتها، إن المؤلف يبني موضوع اللذة تقنياً، هذا الموضوع الذي يتلقاه متأمل ما بشكل

سلبي ساكن، ولا يمكن للنبرة الانفعالية ـ الإرادية عند المؤلف الذي يبدع ويؤسس خارجية ما باعتبارها كقيمة فنية، أن تتصل مباشرة بالغاية التي تسم حياة البطل من الداخل دون المرور عبر مقولة الآخر. وداخل هذه المقولة فقط يمكن جعل المظهر المادي شكلاً يشمل ويكمل بطلاً ما، شكل تم فيه وضع غاية حياته وجهته، شكل تام وحي، ويمكن كذلك إبداع الإنسان في تمامه باعتباره وحدة من القيم.

كيف سيتم تمثيل أشياء العالم الخارجي داخل عمل الإبداع اللفظي في علاقته بالبطل؟ ما المكان الذي ستحتله هذه الأشياء داخل هذا العالم؟

هناك نمطان تأليفيان: (1) من داخل البطل وهنا نحصل على أفقه و(2) من الخارج ونحصل على محيطه. فمن داخل ذاتي، داخل سياق قيم ومعنى حياتي توجد الأشياء أمامي؛ إنها عملية ترتبط بحياتي داخل الغاية الخاصة (الأخلاقية والمعرفية والعملية) فهي حاضرة باعتبارها مكونات داخل الحدث الوحيد والفريد والمفتوح، أي وجودي الذي أساهم فيه والذي يتعلق جله بي في كل قيوده. إن العالم الذي أساهم فيه حقيقة هو، من الداخل، أفق لوعيي النشيط والفاعل، إذ لا يمكنني التوجه داخل هذا العالم الذي تلقيته كحدث، أو ترتيب مكونات هذا العالم إذا لم أغادر ذاتي، سوى بواسطة مقولات معرفية ـ أخلاقية وعملية (مقولات الخير، والحقيقة والغايات العملية)، وهذا ما يقيد الواجهة الخارجية لكل شيء. ولهذا ما يمنحه نبرته وقيمته ودلالته، من داخل وعيي المساهم في الوجود يشكل العالم موضوعاً لفعلي، وللفعل ـ التفكير وللفعل ـ الشعور، وللفعل ـ العمل، ويقع مركز ثقله في المستقبل، في الرغبة، في الواجب فعله، وليس في معطى الموضوع المكتفي بذاته، في راهنيته، في حاضره وفي كينونته ـ هنا المنجزة مسبقاً Etre - là -déjà accompli إن علاقتي بالموضوع الذي يوجد في أفقي ليست أبداً علاقة مكتملة وإنما

هي علاقة معطاة ـ مرتقبة، لأن الحدث الوجودي هو حدث مفتوح في كله، إذ تتغير وضعيتي من لحظة لأخرى، فلا يمكنني الابتعاد أو الاستراحة. ويقع الموضوع، الموجود في الفضاء، وفي الزمن، أمامي، وهذا ما ينشئ مبدأ أفقي، فالأشياء لا تحيط بي أنا وجسمي الخارجي ـ في راهنيتها وفي قيم معطاها. إنها تقع وجها لوجه معي وهي متضمنة في غاية حياتي الأخلاقية ـ المعرفية في الحدث المفتوح والفجائي ألا وهو الوجود والذي لا تكون فيه وحدة المعنى والقيمة معطاة بل معطاة مرتقبة.

عند تحليل عمل فني ما نلاحظ أن وحدة وبنية عالم الأشياء ليست وحدة وبنية أفق حياة البطل وأن مبدأ ترتيبه وبنيته هما متعاليان على الوعي الحقيقي، والممكن لدى البطل ذاته، إن المشهد اللفظي، ووصف إطار الحياة ونمطها أي الطبيعة والمدينة والحياة اليومية لا تظهر فيها كإجراءات للحدث المفتوح الذي هو الوجود، كعناصر مضمنة داخل أفق البطل وتم إدراكها من قبل وعيي (في منهجه الأخلاقي ـ المعرفي). إن للأشياء المنقولة في العمل الفني وينبغي أن يكون لها علاقة جوهرية مشاركة بالبطل وإلا أصبحت خارج البطل، لكن ذلك لا يمنع هذه العلاقة، مبدئياً، من الزاوية الجمالية، أن تتجلى من داخل الوعي الذي يمتلكه البطل عن حياته. إن الجسم الخارجي، مثله مثل النفس يمثل المركز الذي منه تنتظم الأشياء والقيم في الفضاء داخل العمل الفني. إن الأشياء تتخذ موقعها في علاقتها بخارجية البطل وعلاقتها بتخومه الخارجية أو الداخلية (تخوم الجسم والنفس).

داخل العمل الفني يتم التفكير في عالم الأشياء وإحالته إلى البطل وهو يمثل "محيطا" بالنسبة إليه، إن ما يميز المحيط، قبل كل شيء، هو التنظيم الشكلي الخارجي والتشكيلي ـ التصويري: انسجام الألوان والخطوط، التماثل وتوليفات جمالية خارج دالة أخرى، ولا يصل هذا

المظهر إلى إنجاز خارجي بصري في الابداع اللفظي (داخل التمثيل)، لكن هناك معادلات انفعالية - إرادية للتمثيل البصري تلائم هذا الكل التشكيلي التصويري خارج الدال (إننا لا نعتبر هنا تلك التوليفات التي تجمع الطرائق التصويرية والخطية والتشكيلية). ويتمتع الموضوع باعتباره توليفاً لألوان وخطوط بكامل استقلاليته، وتؤثر حركته فينا وفي البطل وفي ما يحيطه في الوقت نفسه، بدون أن يقع أمام البطل في أفقه، بل يدركه في تمامه، ويمكننا الإحاطة به. واضح إذن أن هذا المبدأ الذي يمنح لعالم الأشياء الخارجي شكله وتنظيمه التشكيلي - التصويري الصرف هو متعالي على وعي البطل لأن الألوان والخطوط والأحجام، في معالجتها الجمالية، هي تخوم الشيء القصوى، تخوم الجسم الحي، هي المكان الذي فيه يتجه الشيء صوب خارج ذاته، ولا يوجد من حيث قيمه إلا في الآخر، ولأجل الآخر، حينما يساهم في هذا العالم الذي يوجد فيه من داخل ذاته.

# III

# الكل الزمني لدى البطل

## (مشكل الإنسان الداخلي ومشكل النفس L’âme)

### 1. البطل وشموليته في العمل الفني

الإنسان في الفن إنسان منظور إليه في شموليته (تمامه)، لقد قلنا في الفصل السابق إن جسمه الخارجي مكون دال، جمالياً، وبأن عالم الأشياء يشكل "محيطاً" للجسم الخارجي. نعلم الآن من جهة أن الإنسان الخارجي (الخارج لدى الإنسان) في قيمته التشكيلية ـ التصويرية ومن جهة أخرى، العالم الذي يرتبط به ويدخل معه في توليف جمالي هما متعاليان على الوعي الممكن توفره لديه عنهما و"لأنا لأجل أنا لديه"، ووعيه بالحياة وبأن يحيا معيشه هو. أن يتم تنظيم والتفكير في الجسم الخارجي والعالم جميعاً فذلك هبة يمنحها وعي الآخر ـ المؤلف ـ المتأمل لبطله. إن ذلك ليس تعبيراً للبطل انطلاقاًمن داخل ذاته وإنما هو علاقة المؤلف ـ الآخر الخلاقة إزاء البطل، وفي هذا الفصل نقترح وضع منظور مشابه لذلك الذي أفردناه للإنسان الداخلي والكل الداخلي ألا وهو نفس

البطل باعتبارها ظاهرة جمالية. إن النفس بدورها، مادامت كلا معطى عن حياة البطل الداخلية ولأنها تشكل موضوعاً للإدراك الفني، فهي مباطنة لغاية المعنى في حياته ولوعيه بذاته. سنرى أن النفس باعتبارها كلا داخلياً، كلا معطى وراهن، تنضوي داخل الزمن، تتبنين عبر مقولات جمالية. إنها الروح كما هو يتجلى في الآخر، منظوراً إليه من الخارج.

إن مشكل النفس من وجهة نظر منهاجية، مشكل من اختصاص الجمالية وليس علم النفس كعلم يعمل خارج الحكم (Jugement) ويتأسس على السببية، لأن النفس ولو أن تطورها وصيرورتها يتمان داخل الزمن، فهي تشكل كلاً له قيمة، كلاً فردياً وحراً، وهذا لا يدخل أيضاً في علم الأخلاق، لأن الذات الأخلاقية معطى مرتقب لذاتها، باعتبارها كقيمة ولا يمكنها مبدئياً أن تكون معطى راهناً أو متأملاً، إن المعطى المرتقب الخالص هنا هو روح المثالية المبنية انطلاقاًمن الإحساس بالذات ومن علاقة انعزالية مع الذات. إن للأنا المتعالي في المعرفاتية (النظرية المعرفية) طابعاً شخصياً صرفاً (يتأسس بالمثل على الإحساس بالذات) ويترك جانباً المشكل الميتافيزيقي - الديني (إذ إن الميتافيزيقا دينية بالضرورة) ومما لاشك فيه أيضاً أن مشكل الخلود يخص النفس لا الروح ويخص الكل الذي نمنحه قيمة، والكل الفردي في حياة داخلية ما، كل ما يجري في الزمن المعيش من طرفنا داخل الآخر، والذي تتم الإشارة إليه في الفن بالكلمة واللون والصوت ويخص النفس الموجودة في مستوى القيم نفسه الذي يوجد فيه جسم الآخر الخارجي، جسم لا تنفصل عنه في الموت وفي الخلود (انبعاث الجسد). ومن داخل ذاتي ليس لدي نفس في شكل كل له قيمة، معطى وراهن في ذاتي مسبقاً، وفي علاقتي بذاتي لا أتعامل مع النفس ولا يمكن لإسقاطي الذاتي مادام ينبع من ذاتي أن يخلق نفساً ما، بل فقط ذاتية غير سوية وموزعة، قد يحدث شيئاً كان لا ينبغي علي صونه وتوريثه أبدياً، (فما هو بديهي بالحدس من داخل ذاتي وله علاقة خالصة بذاتي، إنه

الحكم الأبدي للنفس ولا يمكنني من داخل ذاتي إلا أن أكون مؤيداً لهذا الحكم)، وتأتيني النفس مثلما يأتي العفو عن المخطئ، كـ "هبة" لا أستحقها ولم تكن مأمولة. ففي الذهن، لن أقوم إلا بفقدان نفسي إذ لن تكون مصانة سوى بقوة لا تنبع مني.

وفق أية مبادئ تستمد النفس ترتيبها وبنيتها وشكلها (وشموليتها) داخل الرؤية الفنية الفاعلة؟

## 2 ـ العلاقة الانفعالية ـ الإرادية بالتحديد الداخلي، مشكل الموت (الموت من الداخل والموت من الخارج)

إن المبدأ الذي يمنح النفس شكلها هو الذي يمنح للحياة الداخلية أيضاً شكلها من الخارج، انطلاقاًمن الآخر. ويتم عمل الفنان، من جديد، عند تخوم الحياة الداخلية، هناك حيث تكون النفس موجهة داخلياً (ومتجهة) نحو الخارج ويقع الآخر خارجي وأمامي وليس فقط خارجياً بل وداخلياً كذلك. ويمكننا الاستعانة هنا بالتضاد للحديث عن موقع هو داخلياً خارج وأمام في علاقته بالآخر، (Intérieurement hors de et face à) إن المعيش الداخلي للآخر (فرحته ومعاناته ورغباته وأمانيه وأخيراً غايته المعنوية، ولو أن هذا المعيش لا يظهر إلى الخارج ولا يعبر ولا ينعكس في وجهه وتعبير نظرته، وإن كان محدوساً من طرفي (لفائدة سياق الحياة) فإنني لن أجده إلا انطلاقاً من الموقع الذي يجعلني خارج عالمي الداخلي الخالص. (ولو أنني بطريقة ما أحيا معيش الآخر، فإن هذا المعيش لا يرجع إلي ولا يخصني أنا بالذات)، وخارج "أنا لأجل أنا" لدي، إنه يشكل بالنسبة إلي داخل الوجود أحد مكونات وجود الغير من حيث القيم. وعندما أعيشه خارج ذاتي، أي في الآخر، فإن هذا المعيش سيحتوي على خارجية داخلية موجهة نحوي،

تكشف لي عن صورتها الداخلية التي أستطيع بل علي تأملها بحب، والحفاظ عليها في ذاكرتي مثلما أحفظ ذكرى وجه ما (وليس بالطريقة التي بها أحفظ ذكرى معيشي الماضي الخاص بي). ومنحها المصداقية وسبكها وشملها بالعفو ومسحها بنظرة داخلية وليس بنظرة فيزيولوجية وخارجية. إن خارجية نفس الغير هذه، الشبيهة بغلاف جلدي رقيق، هي ما يكون التفرد الفني، المدرك بالحدس: الشخصية ـ المزاج caractère، النموذج، type، الخ، انعكاس المعنى في الوجود، الجسد الداخلي الميت الذي يتخذه المعنى ـ كل ما قد يخضع للأمثلة وللصوغ البطولي والإيقاعي Idéalisé, Héroisé, Rythmisé، الخ. وعادة ما يطلق اسم الفهم المتعاطف على هذا النشاط النابع من داخل الذات في مواجهة عالم الآخر الداخلي. ينبغي التأكيد على الطابع الإضافي المطلق والخلاق والبناء للفهم المتعاطف. إن كلمة "فهم" في استعمالها العادي والساذج والعملي، تثير الغموض دائماً. لا يتعلق الأمر بمنح انعكاس مضبوط وساكن، بمضاعفة معيش الغير داخل ذاتي (عدا أن هذه المضاعفة مستحيلة). وإنما يتعلق بنقل معيش سيقع في مستوى مختلف للقيم، داخل مقولة جديدة للحكم وللشكل، تختلف مبدئياً عن المعاناة التي يعيشها الآخر بنفسه، أو عن معاناتي. والقاسم المشترك بيننا فقط هو مفهوم المعاناة المجرد، المطابق منطقياً لذاته ولا يتحقق في أي موضع آخر ـ حتى من خلال كلمة "معاناة" الموسومة في الاستعمال العادي بنبرة خاصة. إن عيش معاناة الآخر يعني فتح الطريق أمام واقعة وجودية جديدة لا يمكنها التحقق بدوني، انطلاقاً من الموقع الذي لا يمكن لسواي احتلاله والذي يضعني داخلياً خارج الآخر. إن الفهم المتعاطف ليس انعكاساً بل هو حكم قيمة جديد، إنه استفادة من الوضعية التي تجعلني خارج حياة الآخر الداخلية من حيث معمارية الوجود L'architectonique de l'existence. إن الفهم المتعاطف يعيد بناء الإنسان الداخلي بأكمله عبر مقولات جمالية تمنح العفو، لوجود جديد، داخل بعد جديد للعالم.

من المفيد بالدرجة الأولى، تدقيق طبيعة العلاقة الانفعالية الإرادية بالتحديد الداخلي الذي يخصني، وبالتحديد الداخلي عند الغير، وبالدرجة الأولى بكينونة ـ وجود هذه التحديدات نفسها، وبعبارة أخرى، عندما يتعلق الأمر بمعطى النفس، ومن المفيد القيام بوصف ظاهراتي لمعيشي الخاص بي، ولمعيشي للغير، مثلما هو الشأن بالنسبة للجسم المفهوم كقيمة.

إن الحياة الداخلية، مثلها مثل المعطى الخارجي لدى الإنسان ـ أي جسمه ـ لا تتجاهل الشكل. إن الحياة "الداخلية ـ الروح ـ تتخذ شكلها إما داخل وعيي بذاتي أو داخل وعيي بالآخر. وفي الحالتين معاً يتم تجاوز ما هو ملموس بطريقة مشابهة.

إن المعطي الاختباري للروح والمحايد إزاء الشكل هو من إنشاء علماء النفس ليس إلا، فالروح شكل جوهري، كيف وعبر أية مقولات سيتكون شكل هذه الحياة الداخلية في وعيي بذاتي (حياتي الداخلية) وداخل وعيي بالآخر (حياة الآخر الداخلية)؟

وكما هو الشأن بالنسبة للشكل الفضائي لدى الإنسان كما رأينا في السابق، فإن الشكل الزمني هو شكل دال جمالياً لحياته الداخلية، ينمو انطلاقاًمن فائض الرؤية الزمنية المتوفر لدي عن روح أخرى، فائض يدخل ضمن ما هو متعالي عليه، ويضمن الاكتمال لـ "كل" الحياة الداخلية ـ وهذا بالذات ما يساوي تخوم الحياة الداخلية، وهو مكان تكون فيه موجهة نحو الخارج، ويتوقف نشاطها انطلاقاًمن داخل ذاتها ويساوي التخوم الزمنية: فبداية ونهاية حياة ما لا تفترض وعياً متوفراً لدينا عن ذاتنا بشكل ملموس، ولا يتوفر هذا الوعي (في غياب غاية قيمية وانفعالية ـ إرادية مناسبة) على مقاربة معينة لظاهرتي الولادة والموت تمنحه قيمة الاكتمال (في مصطلحية الوقائعية الروائية والنزعة الغنائية).

وفي حياتي الخاصة المعيشة من الداخل لا يمكنني عيش حدث ولادتي وموتي، فالولادة والموت، باعتبارهما ولادتي وموتي، عاجزان عن أن يصيرا أحداثاً لحياتي. وكما كانت هي حالة المظهر الخارجي فإن الأمر لا يتعلق بالتعذر المادي لعيش هذه الأحداث بل بعدم القدرة على إيجاد مقاربة قيمية لها. إن الخوف من الموت والرغبة في الحياة ـ الكينونة في هذا العالم هي مشاعر تختلف في جوهرها عن الرهبة التي أحسها إزاء موت شخص آخر، أو قريب، إنها مهام أقوم بها للحفاظ على حياته، وفي الحالة الأولى ينقص ما يشكل أساس الحالة الثانية، أي الإجراء الذي يسجل فقدان واختفاء الشخص المتمثل في الآخر، الذي تحدده خصائص تتجلى فيه وحده، إنه إجراء يسجل تفقير عالم حياتي الذي وجد فيه هذا الآخر والذي لا يوجد فيه الآن، هذا الأخير الفردي والمحدد بخصائصه (وهذا فقدان لا أعيشه بطريقة أنانية مادامت حياتي كلها قد تفقد قيمتها إذا ما انسحب منها الآخر)، ومهما كان المظهر الخارجي لهذا الفقدان أساسياً فإن المعامل الأخلاقي المرتبط بالموت يتغير بشكل كبير بحسب موتي أو موت الغير (مثلما هو الشأن في غريزة البقاء المختلفة عن الحماية التي أوفرها للآخر)، ولا يمكن إقصاء هذا الاختلاف. ولا يعني الفقدان، عندما يتعلق الأمر بذاتي، أنني أنفصل عن ذاتي ـ عن "أنا" محبوب وله خصائصه المحددة ـ مادام العيش ـ الكينونة في هذا العالم ليس قطعاً هو السعادة بأن أكون مع ذاتي، مع "أنا" محبوب له خصائصه المحددة، فأنا لا أستطيع عيش صورة العالم الذي عشت فيه والذي لم أعد أوجد فيه، وأستطيع بالطبع أن أفكر في العالم بعد موتي، لكن لن أستطيع من داخل ذاتي عيش هذا العالم في نبرته الانفعالية التي يدخلها عليه موتي وغيابي، ينبغي علي عيش الآخر أو الآخرين. أولئك الذين ستشكل موتي وغيابي حدثاً في حياتهم. إني أسعى إلى إدراك (في مفهوم الانفعال والقيمة) حدث موتي في العالم،

أكون تحت سلطة نفس شخص آخر ممكن، فأنا لم أعد وحيداً، عرضة لتأمل "كل" حياتي في مرآة التاريخ (بالطريقة نفسها عندما أكون وحيدا وأنا أتأمل صورتي الخارجية في المرآة). لا يتوفر كل حياتي على دلالة داخل سياق قيم حياتي، الولادة، العيش ـ الكينونة في هذا العالم وأخيراً الموت ـ كل ذلك لا يتم داخلي ولأجلي، إن الوزن الانفعالي لحياتي، في كله، لا يوجد لذاتي.

إن القيم المرتبطة بوجود الشخص المحدد بخصائصه، لا تخص الغير، وحده الآخر من يجعل تلك الفرصة التي أحسها عند ملاقاته، ممكنة، والوجود معه، والحزن الذي يعتملني عندما أفارقة، والألم الذي يعتصرني حينما أفقده، ووحده الفضاء الزمني ما يسمح لي بملاقاته أو الانفصال عنه. فأنا موجود مع ذاتي دوماً ولن تكون هناك حياة لأجلي بدون ذاتي، ولن تصير هذه القيم الانفعالية ـ الإرادية ممكنة إلا بالنسبة لفرد آخر، وهي تمنح حياته وزناً انفعالياً متميزاً لا تتوفر عليه حياتي أنا. لا يتعلق الأمر هنا بدرجات قيمة ما بل بطبيعة خصائص هذه القيمة. إن النبرة الانفعالية ـ الإرادية تسهم في منح التماسك للغير وتميز المعيش المتوفر لدي عن حياته في "كلها" وتمنح لهذا الكل صبغته الانفعالية، وفي حياتي هناك من يولد ويعيش ويموت، وحياتهم / موتهم هي في الغالب أهم حدث في حياتي، هذا الحدث الذي يحدد فيها المحتوى (وهذا ما يشكل أساس الروائية le romanesque في الأدب العالمي)، ولا تمنح هذه الوقائعية الدالة لحياتي الخاصة، فحياتي هي ما يشمل وجود الغير داخل الزمن.

لنفترض أن وجود الغير يحدد بما لا يترك مجالاً للشك وقائعية حياتي نهائياً، ولنفترض أن التخم موسوم بين وجود أو لا وجود الغير الذي ينضوي داخل تخومي الخاصة، هذه التخوم التي لا تمنح لي أبداً والتي تنفلت مبدئياً لمعيشي الخاص، ولنفترض أنني أستطيع عيش حياة الغير

(الذي تحتويه تخومي الزمنية) بداية بـ Natus est anno Domini ووصولاً إلى mortuus est anno Domini فمن البديهي أن الموت والولادة لا يمكن عيشهما بالملموس من طرفي بالنسبة لوجودي الخاص، لأن حياتي لن تكون حدثاً من ذلك النوع، ومن البديهي أن تختلف حياتي كلياً عما هي حياة الغير وأن يمنحني وزن الوقائعية الجمالية في حياتي، في سياقه الخاص. ومن البديهي إذن أن توجد قيمته ومعناه على مستوى مغاير تماماً. إنني الشرط اللازم لحياتي الخاصة، لكنني لست بطلالها على المستوى القيم ومثلما كانت عليه الحالة في الفضاء الذي يحتويني فإني لن أستطيع عيش الزمن الذي يحتوي حياتي، إن زمني وفضائي هما زمن وفضاء مؤلف ما وليسا زمن وفضاء بطل ما، ولا تستدعي هذه الفضائية الزمنية، التي تحتوي الغير، سكوني بل نشاطي الجمالي إزاء الغير، وتستلزم أن أضمن له علة وجود واكتمال (لا اكتمالي أنا).

وهذا لا ينقص في شيء من الدلالة التي يشملها بالنسبة إلي وعيي بطبيعتي الغائية والوظيفية البيولوجية التي تجعلني أخشى الموت وأهرب منه ويتميز هذا الموت الذي أفترضه من الداخل عن الموت الذي أعيش من الخارج، وعن موت الآخر، وعن العالم الذي لم يعد يوجد فيه هذا الآخر، وكلها تحدد خصائصه، كما يتميز المنظور الذي أسس بداخله قيم هذا المعيش، وهذا هو المنظور الخلاق، جمالياً.

ويتابع نشاطي بعد موت الآخر أيضاً. وينتصر المبدأ الجمالي على المبدأ الأخلاقي والعملي. أمامي يوجد "كل" حياته المحررة من قيود المستقبل الزمني ومن الأهداف والمتطلبات، إذ بعد الدفن وبعد القبر هناك الذاكرة، إني أمتلك حياة الآخر كلها خارج ذاتي وهنا تبتدئ السيرورة الجمالية التي يصير عند نهايتها الآخر ثابتاً ومكتملاً في صورة جمالية دالة. إن الغاية الانفعالية الإرادية المتحكمة في استرجاع من اختفى تبدع

المقولات الجمالية التي ينمو عبرها شكل الإنسان الداخلي (والإنسان الخارجي) وبفضل مثل هذا المنظور فقط أستطيع الحصول على مقاربة قيمية للكل الزمني المنجز سلفاً. ليس المهم في حياة الإنسان الخارجية والداخلية (إننا نكرر ذلك) هو التوفر على مادة بناء تامة عن حياة ما (على كل أحداث سيرة ما)، بل التوفر على مقاربة قيمية تسمح بمنح الشكل لمادة البناء (وقائعية حياة شخص ما)، إن الذاكرة المتوفرة لي عن الآخر تختلف في ماهيتها عن تأمل أو ذكرى حياتي الخاصة، فهذه الذاكرة ترى حياة ما ومحتواها في شكل مختلف وهي وحدها الخلاقة (تستطيع ذكرى أو ملاحظة حياتي الخالصة أن تمنحني عناصر محتوى ما، لكنها لا تستطيع إثارة نشاط مولد للشكل وللاكتمال). إن ذاكرة حياة ماضية (واستباق نهايتها وارد) تمتلك العامل القوي الذي يضمن الاكتمال الجمالي للآخر. فكل مقاربة جمالية للشخص تستبق موته وتحدد من طرف مستقبله وتخفي المصير المباطن لكل تحديد داخلي. إن الذاكرة هي ما يدفع مقاربة ما إلى العمل داخل منظور القيم والاكتمال، والذاكرة هي، إلى حد ما، ميؤوس منها، لكنها مع ذلك فهي الوحيدة ما يستطيع الوصول بنا (بغض النظر عن الغاية والمعنى) إلى الحكم على حياة حاضرة بأكملها في إنجازها واكتمالها.

إن التخوم الزمنية لحياة ما، (ولو كانت مفترضة) تنشأ القيمة التي تمنح مقاربة حياة الآخر المكتملة، من بين كل القيم، ولو كان هذا الآخر مطالباً، في الحقيقة، بالعيش بعدي. فإذا كان إدراكي له موسوماً بخاتم موته أو غيابه المفترض فإنه سيدخل تغييرا على الأشكال التي ستكشف حياته من خلالها، في السريان الزمني الذي يجعلها داخل تخوم كهذه. إن الافتراض الأخلاقي والبيولوجي لهذه التخوم، من داخل ذاتي، فاقد لمثل هذا المدى المحول، وبقوة الأشياء فاقد للمعرفة النظرية التي يستدعيها بصدد تخومي الزمنية الخاصة بي. عندما تكون التخوم

ممنوحة تسهل إعادة توزيع الحياة وسبكها بطريقة مغـايرة تمامـا، مثلمـا تنبني البلورة النظرية بشكل مقارب وفق ما إذا كـان الحـل مكتـسباً سـلفاً (فالعقيدة هي ما يـتم اكتـسابه)، أو مـا إذا كـان موضـوعاً للبحـث نفـسه، ويصير من الممكن لحياة محددة، ومخلصة مـن مخالـب مـا هـو آت، ومـن مخالـب المـستقبل والغايـة والمعنـى، قابلـة للقيـاس انفعاليـاً، كمـا تـصير تعبيرية، موسيقياً، وتكتفي بذاتها وبراهنيتها في العالم الخاصة، ويأخذ مـا يمثل فيها ذلك "المحدد سلفاً" قيمة التحديد، فالمعنى لا يولـد ولا يمـوت، إن متتالية المعنى (أي التوتر الأخلاقي والمعرفي الخاص بالحيـاة مـن داخـل ذاتها) التي تمثلها حياة ما لا يمكن بدؤها أو إنهاؤها، إذ لا يمكـن للمـوت أن يشكل مبدأ اكتمال سلسلة المعنى هذه ولن يمكنـه الحـصول علـى دلالـة تجعل منه مبـدأ إيجابيـاً للاكتمـال، فمـن داخـل ذاتهـا لا تعـرف الحيـاة الاكتمال الإيجابي ولا تستطيع التوجـه صـوب نفـسها بغيـة الاسـتراحة في التطابق مع راهنيتها ـ حضورها في العالم الخاصين، بل فقـط حيثمـا تكـون هذه السلسلة موجهة نحـو خـارج ذاتهـا، حيثمـا لا توجـد لأجـل ذاتهـا، يمكنها إذاك التمتع بحق الوجود الذي يمنحها اكتمالها.

ومثلما هو الشأن في التخـوم الفـضائية، فـإن تخـوم حيـاتي الزمنيـة لا تتمتع لأجلي بتلك الدلالة الشكلية المنظمة للمعنـى والـتي تتمتـع بهـا لأجـل حياة الآخر. فأنا أعيش وأفكر وأحس وأعمل داخل سلـسلة معنـى حيـاتي لا في الكل الزمني المكتمل، افتراضياً، وهـو كـل حـضوري في العـالم. ولا يمكـن لهذا الأخير أن يحدد من "داخل ذاتي وينظم تفكيري أو فعلي مـادام لهـذين الأخيرين دلالة أخلاقية ـ معرفية خـارج زمنيـة، ففـي هـذه الحيـاة وفي هـذا العالم لا أعرف كيف هي نفسي، المنظور إليها من الخارج، ولو كنت أعـرف ذلك، فإن الصورة المكونة لي إذاك ستكون عاجزة عن تأسـيس وتنظـيم أدنـى فعل من أفعالي، من داخل ذاتي، إذ علـى مـستوى القـيم تكـون دلالـة هـذه الصورة متعالية علي (وقد نتصور نسخة مزيفة لكنهـا سـتتجاوز حـدود صـورة

مـا، فهـي لا تؤسسها بـل تقصيها)، كـل اكتمـال هـو بمثابـة (Deux ex machina) قوة فاعلة مـن الخـارج للحيـاة الـتي مـن داخلـها، مـن داخـل ذاتها، تميل نحو معنى الوجـود. ويكـاد التـشابه أن يكـون كليـاً بـين دلالـة التخوم الزمنية ودلالة التخوم الفضائية في وعينا الذي نمتلك عن ذاتنـا ووعينـا بالآخر. إن الوصف الظاهراتي لهذه التجارب ـ شـريطة أن لا تـشوبه قـوانين عامة أو اعتبارات نظرية (الإنسان عامة وتساوي موقـع الأنـا والآخـر ونـسيان القيم) يوضح الاختلاف المبدئي الذي تحتويه دلالة وتنظيم الزمنية وفق مـا إذا كان الأمر يخص تجربتي عن ذاتي أو تجـربتي عـن الآخـر، فـالآخر مـرتبط بالزمن ـ بشكل حميمي ـ لا يتعلق الأمر طبعاً بالزمن كمـا وضـعته الرياضـيات أو العلوم الحقة. وهذا مـا يقودنـا إلى تعمـيم آخـر حـول الإنـسان، إن الآخـر مندمج كلياً في الفضاء. وداخـل المعـيش الـذي أستطيع امتلاكـه عنـه، لـيس هناك ما يعوق الاستمرارية الزمنية لوجوده، أما في ما يخصني أنا، فلا أوجـد في الزمن بكاملي، في الجزء الأكبر منه أعـيش خـارج الـزمن بطريقـة حدسـية وبديهية، فهذه القاعـدة الفوريـة في المعنـى لا تمـنح لـي حينمـا يتعلـق الأمـر بالآخر الذي يقيم في الزمن بكامله، في حين أعيش ذاتي بذاتي داخـل الفعـل الذي يشمل الزمن، بصفتي الذات القائمة بفعل يقتـضي الـزمن. عنـدما أكـون خـارج الـزمن فـالآخر يقـع دومـاً أمـامي بـصفة الموضـوع. إذ تترسـخ صـورته الخارجية في الفضاء وصورته الداخلية في الزمن ـ وبصفتي ذاتاً فأنـا لا أتطـابق مع ذاتي، إذ باعتباري الـذات القائمـة بالفعـل الـذي عـبره أعـي ذاتـي فأنـا أتجاوز حدود محتوى هذا الفعل. وهذا أمـر لـيس مـن إنـشاء الـذهن بـل هـو مخرج معيش بالحدس أكتسبه وأمتلكه، يجعلني أهرب بنفسي خـارج الـزمن وخارج المعطى، وخـارج الراهنيـة التامـة، وبكـل بداهـة فأنـا لا أحيـا ذاتـي بكاملها داخل الزمن، ومن تم فأنا لا أرتب أو أنظم حياتي وأفكـاري وأفعـالي داخل الزمن (في كل زمني ما)، إن استعمال الزمن لا يحدد طبعـاً حيـاة مـا، وإنما يحددها داخـل المعنـى (بغـض النظـر عـن الـسيكولوجيا المتخصصة في

معرفة الحياة الداخلية وعن سيكولوجيا الاستبطان، أي الحياة الداخلية باعتبارها موضوعاً للمعرفة النظرية وهذا ما كان يستشرفه كانط KANT)، إنني لا أعيش زمنية حياتي، وليست هذه الزمنية هي المبدأ الذي يتحكم في الفعل العملي العادي جداً وأعتبر أن الزمن نابع من تقنية ما، شأنه شأن الفضاء (إذ أمتلك تقنية الزمن والفضاء). إنني أنظم حياة الآخر الملموس والمحدد داخل الزمن (هناك حيث لا أقصي فعله أو فكره)، وهو ليس زمناً كرنولوجياً أو رياضياً، زمن يقاس بعبارات القيم والانفعال زمن قد يصير زمناً لإيقاع موسيقى ما. إن وحدتي هي وحدة معنى (إذ يمنح لي التعالي في تجربتي الروحية)، أما وحدة الآخر فهي وحدة فضائية ـ زمنية. وهنا أيضاً يمكن القول إن المثالية مقبولة بالحدس فيما يتعلق بإحساسنا بذاتنا، فالمثالية هي ظاهراتية الإحساس بالذات ولا تنطبق على التجربة المتوفرة لنا عن الآخر. إن التصور الطبيعوي للوعي وللإنسان داخل العالم هو ظاهراتية الآخر، بغض النظر هنا عن الدلالة الفلسفية لهذه التصورات والتي لن تحتفظ منها إلا بالتجربة الظاهراتية التي تدعم هذه التصورات بدورها والتي تعتبر نتاجها النظري.

إني أعيش حياة الآخر الداخلية باعتبارها نفساً، بيد أنني أعيش في ذاتي داخل الروح. إن النفس صورة معيشة تشمل كل ما عيش فعلياً، كل ما يشمل راهنية النفس داخل الزمن. أما الروح فيشمل كل دلالات المعنى وكل الغايات الوجودية، والأفعال التي تجعلنا نخرج من ذاتنا (دون تجاهل الأنا)، ففي إحساسي بذاتي فإن المقبول بالحدس هو خلود معنى روح ما، أما المقبول في إحساسي بالآخر هو فرضية خلود نفس ما. أي فرضية التحديد الداخلي للآخر، لمظهره الداخلي (الذاكرة). الآخر، موضوع الحب بغض النظر عن المعنى (وهذا ما يتصل بفرضية خلود الجسد، كموضوع للحب عند دانتيDante).

إن النفس المعيشة من الداخل هي عبارة عن روح خارج ـ دال (مثلما يكون الجسم المعيش من الداخل خارج ـ دال)، فالروح ليس مؤهلاً لأن يكون مؤتمنا على وقائعية ما لأنه لا يوجد، فهو ليس إلا معطى مرتقب، إنه يعتبر بمثابة الـ "ما هو آت"، فهو لا يعرف الراحة التي ترد عليه من داخل ذاته. لأنه لا يقدم سنداً ولا تخوماً ولا نقطة ارتكاز في إيقاع أو قياس مطلق من الانفعال، ولن يكون مؤتمناً على إيقاعٍ ما، (أو تحويل جمالي آخر)، إن النفس هي الروح التي لم تصر شكلاً مادياً بعد والذي يجد انعكاساً له في الوعي المحب عند الآخر (الإنسان أو الإله) والذهن لا حاجة لي به، إذ أكون فيه ساكناً ومستقبلاً. (فالنفس من داخل ذاتها لا تستطيع إلا أن تخجل من ذاتها، فمن الخارج فقط تبدو جميلة وساذجة).

إن التحديد الداخلي ـ جسد المعنى الميت ـ الذي يولده العالم والذي يموت داخل العالم ولأجل العالم، هذا التحديد المعطى بكامله والمكتمل داخل العالم والمجتمع في موضوع تام، قد يتخذ وقائعية دالة وقد يتخذ هيئة البطل.

وإذا كانت وقائعية حياتي تنجز من طرف الآخرين الذين هم أبطال فيها فمن خلال العرض الذي أقدمه لهم عنها فحسب ومن خلال نظرة الآخر، ونبرته الانفعالية ـ الإرادية، إذاك أستطيع أن أصبح بطلاً لحياتي، كما أن رؤية العالم الجمالية تنجز بدورها من طرف الحياة المكتملة والكاملة لدى الآخرين الذين هم أبطال فيها. إن فهم هذا العالم على أنه عالم الآخرين، عالم فيه يعيشون حياتهم ـ عالم المسيح أو سقراط أو نابليون أو بوشكين الخ، هو الشرط الأول لقيام أي مقاربة جمالية للعالم. إذ ينبغي الإحساس بالآمان في عالم الآخرين للقدرة على الانتقال من الاعتراف إلى التأمل الجمالي الموضوعي. من التساؤل حول العالم والبحث عن المعنى إلى معطى هذا العالم، هذا المعطى العجيب، يجب فهم أن كل ما يمنح القيمة لمعطى العالم وكل ما يمنح القيمة المستقلة للوجود في العالم مرتبط بالآخر

الذي يشكل بطلاً له، المبني في اكتماله: إذ لأجل الآخر نبتكر القصص وعلى صدره نذرف الدموع ولأجله نبني الآثار ووحدهم الآخرون من يسكن المقابر، فالذاكرة لا تعرف سوى الآخر، ولا تحافظ إلا عليه، ولا تعيد تشكيل سوى الآخر، ويتم كل ذلك كيما تصبح ذاكرتي لأشياء العالم وللحياة ذاكرة جمالية. ففي عالم الآخرين فحسب يمكن قيام دينامية جمالية ووقائعية لها قيمتها المستقلة - وهي دينامية تعمل في الماضي الذي يتمتع بقيمة بغض النظر عن المستقبل، في الماضي الذي فيه يتم إرجاء كل المتطلبات وكل الديون وفيه تفقد كل الآمال، إن الاهتمام الفني هو الاهتمام الذي تثيره حياة مكتملة ما خارج المعنى، يجب الانسحاب من الذات إذا ما أردنا تحرير البطل نظراً للحركة الوقائعية داخل العالم وهي حركة حرة.

## 3. الإيقاع

لقد قمنا بتحليل قيمة التحديد الداخلي الخاص بالإنسان من منظور خصوصيتها وخلصنا إلى أن حياتي - وجودي لم تكن بمثابة قيمة جمالية في ذاتها، ولم تكن لديها وقائعية دالة في ذاتها - مثلما لم يكن لوجودي المادي قيمة تشكيلية - تصويرية دالة، فأنا لست بطلاً لذاتي، ويجب علينا الآن فحص الشروط التي يشتغل فيها العمل الجمالي الذي يصنع التحديد الداخلي، انفعال معزول بمفرده أو حالة داخلية وأخيراً "كل" الحياة الداخلية، وسنكتفي في هذا الفصل بالشروط العامة التي تتبلور فيها الحياة الداخلية كيما تصبح "نفسا"، وبشكل خاص بالشروط (شروط المعنى) التي يتبلور فيها الإيقاع Le rythme المفهوم كتوليف زمني، أما الأشكال الخاصة بالإبداع اللفظي التي تتجسد فيها هذه النفس - من اعتراف وسيرة ذاتية وشخصية مزاج (طبع) caractère، ونموذج، فتكون موضوعاً للفصل الموالي (الكل الدال).

وكما كان عليه الشأن بالنسبة للإحساس الداخلي في الحركة المادية الخارجية فإن الحركة الداخلية ـ الغاية، الانفعال هي الأخرى فاقدة لتلك الدلالة التي قد تحددها، ولا يتم عيشها من خلال راهنيتها الخاصة بها. إن المعيش باعتباره شيئاً محدداً ليس معيشاً من طرف من يعيشه، إنه موجه نحو المعنى ونحو الموضوع وليس نحو ذاته، فهو لا يميل إلى تحديد ذاته بنفسه أو إلى إقرار حضوره التام في النفس. إني أعيش موضوع فزعي بالنظر إليه كموضوع مفزع. كما أعيش موضوع حبي بالنظر إليه كموضوع قابل للحب، مثل موضوع حزني بالنظر إليه كموضوع محزن، إذ إن درجة التحديد المعرفي ليست أساسية بالنسبة لطرحنا. فأنا لا أعيش فزعي وعشقي وحزني. إن المعيش معادل للغاية القيمية لكل أناي في علاقتها بالموضوع والوضع الذي قد أتخذه وفق هذه الغاية التي لم تمنح لي. إذ يجب علي من أجل عيش إحساسي أن أجعل منه موضوعاً خاصاً بنشاطي الخالص، ولعيش معيشي ذاته يجب علي التجرد عن الأشياء والأهداف والقيم التي كان معيشي موجهاً نحوها والتي منها كان يستمد معناه، ولعيش فزعي بكل تحديده الداخلي وليس بماديته، يجب علي أن لا أشعر بالخوف بعدها، ولعيش حبي بكل راهنيته الداخلية يجب علي أن لا أحب بعد ذلك، لا يتعلق الأمر بالاستحالة السيكولوجية أو بضيق في الوعي ولكن باستحالة تقع على مستوى القيم والمعنى. ولجعل معيشي في ذاته وجسدي الداخلي موضوعاً خاصاً بي يجب علي أن أخرج من حدود سياق القيم الذي يجري فيه معيشي، يجب علي اتخاذ موقع داخل أفق من القيم، وسأكون مقيداً بأن أمثل "آخراً" بالنسبة لذاتي التي تعاش فيها حياتي داخل عالم قيمي خاص بي. ويجب على الآخر أن يتخذ موقعاً للقيم له ما يدعمه، ويوجد خارجي وخارج ما أنا عليه (بصفتي عالماً نفسانياً أو مؤرخاً إلخ) ونستطيع صياغة ذلك كما يلي: لا يكتسب معيشي دلالته الخاصة باعتبارها كتحديد داخلي، في سياق قيم حياتي، ففي حياتي لا يوجد هذا السياق لأجلي، يجب علي التوفر على نقطة ثبات للمعنى تقع خارج سياق حياتي: نقطة حية وخلاقة ـ لها ما يدعمها قانونياً كيما أستطيع إبعاد معيشي خارج الحدث الوحيد والفريد ألا وهو الوجود، فهو لا يمنح لي

سوى من داخل ذاتي وكيما أستطيع إدراك التحديد كتمييز لذاتي، وكسمة تخص كلي الداخلي كتجسيد لمظهري الداخلي (سواء تعلق الأمر بالشخصية الطبع caractère أو بالنموذج type أو بحالة داخلية فحسب).

صحيح أن الإسقاط الذاتي ممكن عندما لا يتجاوز حدود سياق حياتي، وهذا السياق الذاتي لا يستغني عن الموضوع وعن المعنى وهما بمثابة محرك للمعيش، إذ انطلاقاً من منظور المعطى - المرتقب يستطيع الإسقاط الذاتي الأخلاقي أن ينعكس في معطى المعيش غير القويم. إن الإسقاط الذاتي الأخلاقي يتجاهل المعطى الإيجابي والراهنية في قيمتها الخاصة، إذ من منظور المعطى - المرتقب يكون المعطى غير مناسب وغير سوي. إن ما يرجع إليه في معطى المعيش هو الذاتية غير السوية من منظور الموضوع الدال والذي يتوجه نحوه المعيش، وهذا ما يفسر أن داخل الإسقاط الذاتي يتعذر إدراك المعطى الداخلي إلا من خلال نبرة الندم، بيد أن رد الفعل في الندم لا يخلق الصورة الجمالية الدالة لدى الحياة الداخلية في كليتها، ومن منظور الدلالة المقيدة الموجودة في المعطى المرتقب نفسه، وكما أنها لا تتجلى من خلال مظهرها بكل جديته، فإن الوجود الداخلي بدوره لا يجسد بل يشوه ويجعل المعنى ذاتياً (إذ أمام المعنى لا يستطيع المعيش أن يستكين إلى الراحة والاكتفاء بذاته، بطريقة لها ما يدعمها)، إن الإسقاط العرفاني وبصفة عامة الاسقاط الذاتي الفلسفي (فلسفة الثقافة) يتجاهل المعطى الفردي والإيجابي لمعيش ما، فهو لا يهتم بالشكل الفردي الذي قد يتخذه معيش الموضوع - وهو معطى فردي في الكل الداخلي للنفس - بل يهتم بالتعالي في أشكال الموضوع (وليس في أشكال المعيش)، وحدتها المثالية (المعطى - المرتقب). إن ما هو خاص بي في معيشي يعتبر من اختصاص السيكولوجيا، بيد أن هذه الأخيرة لا تهتم بالوزن القيمي عند الأنا وعند الآخر، ولا تميزهما. فالسيكولوجيا لا تعرف سوى الفردية الممكنة (عند إيبنغهاوس Ebbinghauss)، وليس الغرض من المعطى الداخلي التأمل بل البحث الذي يعمل دون اعتبار القيم داخل وحدة مجموع معطى - مرتقب، تحكمه قوانين سيكولوجية.

ولا يصبح المعيش الذي يرجع إلى معطى إيجابي يمكن أن يتأمله إلا بفضل مقاربة جمالية، وألا يرجع إلي في ذاتي ولأجلي، بل في ذات الآخر، ففي ذاتي تحول الإضاءة الفورية التي يمنحها له المعنى والموضوع عائقاً دون استكانة راهنيته إلى الراحة، أو تمنعه من التكيف والثبات، وكذلك عائقاً يمنعه من أن يصبح مركزاً لقيم تأمل ما يمنحه علة وجود، وهيئة لن تمنحه المصداقية الكافية (في نظام الغايات العملية) وإنما بصفته "لا ـ غاية" داخلية، ووحده التحديد الداخلي ما يستجيب لمثل هذا الأمر، لأنه يعمل عن حب، بغض النظر عن المعنى. على التأمل الجمالي أن يتجرد عن قيود دلالة المعنى والغاية، فالموضوع والغاية والمعنى لا تصير بعد ذلك قيماً إلزامية كي تصبح تمييزاً لمعطى معيش ما، موسوم بقيمته الباطنية، ليس إلا. المعيش هو أثر المعنى في الوجود، ظل المعنى الذي يعكس الوجود، فمن داخل ذاته لا يستمد المعيش حياته إلا من المعنى الواقع خارجه، والذي هو في متناوله وإلا فإنه لن يوجد. والمعيش هو عبارة عن علاقة بالمعنى وبالموضوع، ولا يوجد خارج هذه العلاقة، إذ يولد كجسد (جسد داخلي) بعفوية وسذاجة، وبالتالي لا يوجد لأجل ذاته، بل لأجل الآخر، والذي من أجله يصير موضوعاً للتأمل، بغض النظر عن دلالة المعنى ويصير شكلاً يتمتع بقيمة ويشكل محتواه من المعنى. إن المعنى يخضع لقيم الوجود الفردي، لجسد المعيش الميت، فالمعيش يقود انعكاس المعنى المعطى المرتقب، وإلا لكان فارغاً، وبالرغم من ذلك فهو يجد اكتماله الإيجابي بغض النظر عن هذا المعنى الموسوم بقيد عدم إنجازه الخاص (عدم الإنجاز الوجودي).

يجب على المعيش كيما يتمتع بتماسك جمالي وكيما يحدد ذاته بطريقة إيجابية أن يكون مطهراً وخالياً من كل إضافات المعنى اللامحلولة، من كل ما هو دال جمالياً، من كل ما ينظر إلى المعيش داخل

السياق الموضوعي والمعطى المرتقب دائماً، وهو سياق العالم والثقافة، وليس داخل سياق قيم فرد معطى أو حياة قابلة للاكتمال. يجب على جميع هذه العناصر أن تكون مباطنة للمعيش ومجتمعة داخل نفس منجزة ومكتملة، ويجب تجميعها وحسابها داخل هذه النفس، داخل الوحدة الفردية الباطنية التي تشكلها بطريقة مرئية. وحدها نفس مثل هذه تستطيع الإقامة في راهنية العالم والدخول في توليف مع هذا العالم، وحدها نفس مكثفة بهذا الشكل تصبح بطلاً دالاً في العالم، جمالياً.

لا يمكن لهذا الخلاص الذي يحررني من المعطى ـ المرتقب المحمل به أن يتم في علاقته بمعيشي الخاص بي وبأملي وبتوقي وبحركيتي. إن افتراض المستقبل الذي يسم معيشي وحركتي، في غايته ومعناه، يقوم بتفكيك التحديد الداخلي الذي يعين مجهودي، ففي سعيي لن يصير أي معيش بالنسبة لي معيشاً مستقلاً ومحدداً وقابلاً للوصف بشكل ملائم، ومتجسداً من خلال الكلمة أو من خلال صدى نبرة معينة (فمن داخل ذاتي ليس هناك سوى نبرة الصلاة والدعاء والندم)، إضافة لذلك فإن العجز عن الخلود للراحة وعن التحديد الذاتي يتمتع بصفة المبدأ. إن التوقف بشغف كبير عند معيش ما، في توتري الداخلي بغية توضيحه وتحديده وكذلك توظيف طاقة انفعالية ـ إرادية من أجل توضيحه وتحديده كل ذلك قد يقود إلى تشويه الجدية المقيدة التي يتمتع بهذا المعنى ـ الغاية في التوتر الداخلي، أو إلى نقل الفعل من مستوى المعطى المرتقب إلى مستوى المعطى. وإذا أردت إدراك جسده الدال يجب علي تجاوز حدود معيش معين، معزول زمنياً عن الباقي (إن انزياح المعنى من اختصاص الصياغة النسقية أو الصياغة المحايثة الجمالية في المعنى الذي بثرت منه دلالته) وهذا ممكن حينما يتراجع المعيش بالنسبة لي داخل الماضي الزمني، وعندما أقع خارجه زمنياً. وعند تحديد المعيش ومنحه الشكل الجمالي لا يكون هذا التموضع الخارجي الزمني كافياً، إذ يجب

تجاوز حدود المعطى الذي يعيش ويفكر في هذه المعايشات المعزولة لكل ما، وبعبارة أوضح يجب تجاوز حدود النفس المعينة التي تعيشها، ينبغي على المعيش أن يتراجع داخل الماضي المطلق، داخل ماضي المعنى، دون تجاهل أي شيء من سياق المعنى الذي كان يلتحم به والذي داخله تم التفكير فيه، وبهذا الشرط فقط نستطيع منح المدة لمعيش توتر داخلي ما وجعله محتوى يدرك بالتأمل وجعل طريق الفعل قابلة لأن تكتب وتجدد وتكلف وتقاس بحب من طرف الإيقاع. إلا أن كل ذلك لا يتم بدون نشاط نفس أخرى، داخل سياق قيمها ـ غاياتها الشامل، ولأجل ذاتي لا يمكن لأي حدث من أحداثي أو توتر داخلي من توتراتي أن يتراجع داخل ماضي المعنى، في مأمن من المستقبل، ماضي يتمتع بعلة وجوده وباكتماله، بغض النظر عن هذا المستقبل، لأني لا أجد في هذا المعيش إلا ذاتي، فأنا لا أرفض الاعتراف به على أنه معيش داخل وحدة حياتي، كوحدة فريدة، بل إني أربطه بمستقبل المعنى وأجعله منشغلاً بهذا المستقبل، فأنا أنقل علة وجوده وإنجازه في حدهما الأقصى إلى ما هو آت (الذي لا يجد حلاً) ومادمت حياً داخله فهو لا يوجد كاملاً بعد. والآن نصل إلى مشكل الإيقاع.

الإيقاع توليف لقيم المعطى الداخلي ولراهنيته، إنه ليس تعبيرياً بالمعنى الدقيق للكلمة، فهو لا يجسد المعيش ولا يتأسس من داخله وهو ليس رد فعل انفعالي ـ إرادي إزاء الموضوع والمعنى بل هو رد فعل إزاء رد فعل آخر، والإيقاع ليس تشخيصياً Figuratif لأنه لا يدخل في علاقة مباشرة مع الموضوع وإنما مع معيش هذا الأخير، ولهذا السبب يتم التقليل من الدلالة المادية للعناصر.

إن الإيقاع يقتضي صياغة محايثة لمعناه الخاص به من المعيش باعتباره معيشاً ولغايته وللتوتر الداخلي باعتباره كذلك. إذ يجب على المعنى والغاية أن يشكلا عنصراً واحداً للمعيش ـ التوتر في قيمته الخاصة.

إن الإيقاع يقتضي شيئاً من التحديد القبلي للتوتر الداخلي وللفعل وللمعيش (شيئاً من يأس المعنى). إن الإيقاع يتجاوز المستقبل الحقيقي والمطلق والمحتوم والفجائي، كما يتجاوز التخم الفاصل بين الماضي والمستقبل (والحاضر أيضاً) لفائدة الماضي. إن مستقبل المعنى يحل داخل ماضي وحاضر هما ما يحدد مبدئه الفني قبلياً (إذ بالفعل يشمل المؤلف - المتأمل كلا زمنياً دوماً) يقع آجلاً ليس في الزمن فحسب بل آجلاً في المعنى. وهذا المر باعتباره كما هو، هو الذي يعبر بنا من الماضي ومن الحاضر إلى المستقبل، المستقبل المطلق في المعنى الذي لا يترك كل شيء في موضعه، إلى المستقبل الذي ينبغي عليه أن يتم ويتحقق، إلى المستقبل الذي نعارض به الحاضر والماضي والذي يخفي السلام والتغيير والتوبة، وبعبارات أخرى، إلى المستقبل لا كمقولة زمنية، ولكن كمقولة معنى - مقولة ما لم يحدث بعد على مستوى القيم والذي لم يحدد قبلياً بعد، والذي لم يفقد المصداقية بالنسبة للوجود الذي شاب المعنى القبلي، والذي بفقده لصفائه لا يكون قابلاً للنقل ويستفيد من الانقطاع المثالي، لا المعرفي والنظري بل العملي - بمعنى الواجب. إن هذا المر يعادل حدثيتي الخاصة بي ويقع هناك حيث من داخل ذاتي أساهم في الحدث الوحيد ألا وهو وجودي، هناك حيث يكون مخرج الحدث فجائيا ولا يكون محدداً قبلياً، والمعنى غير محدد قبلياً أما الوقائعية فهي كذلك. إذ هي مثل الإيقاع وكل معيش جمالي، عضوية ومحددة داخلياً، قبلياً. ويمكن بل ينبغي حصرها في كليتها منذ البداية حتى النهاية من خلال نظرة داخلية تشملها، إذ يكون الكل دالاً، جمالياً لوحده ولو بصفته كلا محتملاً: ومن هنا يعبر التخم المطلق الذي يتميز به المجال المرجعي وهو مجال خارج - إيقاعي مبدئيا وغير ملائم للإيقاع ويصير فيه الإيقاع عبارة عن تفكك وكذب، إنه المجال الذي ينبغي علي فيه تجاوز الوجود داخل ذاتي باسم الواجب، هناك حيث يقصي كل من الكينونة والواجب

بعضهما البعض، وهذا محور الانقسام في المبدأ لأن الوجود والواجب، المعطى والمعطى ـ المرتقب، عاجزان من داخل ذاتي وبداخل ذاتي عن الالتقاء في الإيقاع ولا يستطيعان الوجود في مستوى القيم الواحد والوحيد نفسه، ولا يمكنهما أن يصيرا مرحلة من مراحل التطور داخل مجموعة القيم الإيجابية نفسها (أن يصير صوتاً فضاً ومقطوعة غنائية في الإيقاع، تنافر الصوت ووزنه، لأن كل هذه الصيغ تقع على مستوى القيم الإيجابية نفسه، فتنافر الأصوات اعتباطي دوماً) إنه بحق المجال الذي فيه وداخل ذاتي أواجه الواجب (الذي أدركه كعالم آخر)، هو مجال إبداعيتي المضبوطة أكثر وهو مجال لإنتاجيتي الصافية. وهكذا فإن الفعل الخلاق (من قبيل المعيش والتوتر والفعل) الذي يغني الحدث الوجودي الذي يبدؤ الجديد، هو فعل خارج ـ إيقاعي مبدئياً (وأثناء إنجازه طبعاً فما يتم إنجازه ينفصل ويعود إلى الوجود حيث سيتخذ في ذاتي نبرة نادمة، وفي الآخر نبرة بطولية).

حرية الاختيار والنشاط ظاهرتان لا تتفقان مع الإيقاع. إن الحياة (المعيش والتوتر والفعل والتفكير) التي تتم داخل مقولات الحرية الأخلاقية والنشاط ليست قابلة لأن تخضع للإيقاع، إن الحرية والنشاط يخلقان الإيقاع بالنسبة للوجود السلبي والذي ليس حراً (على المستوى الأخلاقي).

إن المبدع حر وفاعل، أما الموضوع المبتدع فإنه سلبي وغير حر، إن كل ما هو حقيقي وضروري وبالإضافة لذلك، غير حر داخل الحياة التي يمنحها الإيقاع شكلها، لا يصدر عن ضرورة غير سوية لا تهتم بالقيم (عن ضرورة معرفية) إنها ضرورة ناتجة عن الهبة، وعن حب الجميل. إن للوجود المصاغ إيقاعيا "غاية لا غاية لها"، غاية مجانية، غاية لا تنبع من اختيار أو حكم، لا تستدعي المسؤولية، فالمكان الذي تحتله داخل الكل الجمالي في الحدث المفتوح أي الوجود، ليس موضوعاً لحكم

ما، ولا يأخذ بعين الاعتبار. وهذا الكل غير تابع للمستقبل الفجائي في الحدث الوجودي على مستوى القيم والذي له علة وجود بغض النظر عن المستقبل. والنشاط الأخلاقي هو اختيار الغاية ومكانها داخل الحدث الوجودي، ومن هذا المنظور فهو نشاط حر. وبهذا المعنى فالحرية الأخلاقية (حرية الاختيار) ليست حرية إزاء المتطلبات الجمالية، حرية تصرفي في ذاتي وإزاء الوجود، وجود قد لا يتمتع بمصداقية على مستوى القيم (وجود الرؤية الفنية). وأينما كنت فأنا حر ولا يمكنني التحرر من الواجب، إن الوعي بالذات، بصورة نشيطة، يعني السير على ضوء المعنى الآتي Sens à venir، والذي لا أوجد خارجه لأجلي. ولا يمكن للعلاقة بالذات أن تكون ذات طبيعية إيقاعية، إذ لا يمكنها الوجود بذاتها داخل الإيقاع. إن الحياة التي اعترف بأنها حياتي والتي بداخلها يجعلني نشاطي ألتقي ذاتي، لا يمكن تجسيدها عبر الإيقاع، الذي لا يمنحها سوى الشعور بالخجل، وهنا بالضبط ينبغي على كل إيقاع أن يتوقف. إنه مجال الصحوة والصمت (بداية بالمستويات الصغرى للحياة العملية ووصولا إلى القيم الأخلاقية - الدينية)، إذ لا يستطيع الإيقاع سوى إبقائي تحت نفوذه، ففي الإيقاع كما في حالة الخدر لا أعي ذاتي. الخجل من الإيقاع ومن الشكل، من هنا ينبثق الساذج - المتوهم والمتباهي الأعزل، من هنا ينبع الوعي بالذات المعادي للآخر والذي بعد تجاوزه لتخومه يريد رسم دائرة حول ذاته لا يمكن النفوذ إليها.

وفي الوجود الداخلي للآخر كما أعيشه (المعيش بطريقة نشيطة داخل مقولة الغيرية) لا يوجد ما يصدر عن الوجود من جهة، وعن الواجب من جهة أخرى، في علاقة عداء صراعية، بل يكون داخل مجموعة من الظواهر التي تنصهر عضويا في المستوى نفسه من القيم. إن الآخر يستفيد من النمو العضوي للمعنى، فنشاطه بطولي بالنسبة لي ويخلصه الإيقاع من ذلك (إذ يستطيع بالنسبة لي أن يترسخ بكامله في

الماضي ولي الحق في تحريره من الواجب الذي يفرض أمره النهائي علي لوحدي داخل ذاتي، إن الإيقاع شكل لعلاقة ممكنة بالآخر وليس بالذات (إذ يتعذر أن تكون لدي أية غاية قيمية)، فمن خلال الإيقاع أضم وأشمل الزمنية التي عملت على تكثيف قيم حياة الآخر الفانية، وأينما وجد الإيقاع فهناك نفسان (وبدقة أكثر نفس وروح)، فهناك نشاطان، ينشغل الأول بعيش حياة ما ويصبح بذلك نشاطاً سلبياً بالنسبة للثاني الذي ينشغل بمنح الشكل والاحتفاء بهذه الحياة، مع احتفاظه بنشاطه.

قد يحدث أن أخرج من ذاتي، في قيمي، وأن أعيش في الآخر ولأجله. وبهذه الطريقة فقط أستطيع المساهمة في الإيقاع، لكن رغم ذلك فمن منظور أخلاقي أكون سلبياً، إذ في الحياة أساهم في العيش اليومي وفي العادات وفي الوطن وفي الإنسان، في هذا العالم الأرضي وفي كل مكان أعيش القيم في الآخر ولأجله، فأنا قد اتخذت قيم الآخر. ومن هنا تستطيع حياتي الخضوع لإيقاع (فأنا أخضع للإيقاع بشكل واضح) وهنا يمثل كل من معيشي وتوتري الداخلي وكلامي مكانه في "كورس" الآخرين، صوتهم الجماعي Le chœur des autres. لكن داخل "الكورس" لا يتوه نشيدي لذاتي، إذ لا أكون نشيطاً سوى في العلاقة التي أقيمت معي، في الآخر، فأنا منشغل بتبادل الهبات وأقوم بذلك، عن طواعية، فأنا أحس في ذاتي بجسم ونفس الآخر (هنا حيث تتجسد غاية الحركة والفعل في الآخر، أو تكون متصلة بفعل الآخر). لا يتعلق الأمر بطبيعتي بل بالطبيعة الإنسانية في ما يحتمله الجمال والنفس الإنسانية التي تحتمل التناغم Harmonie.

وعند هذه الدرجة من تحليلنا يمكن صياغة ما قدمناه، بتفصيل، عن الاختلاف الذي يوجد بين زمنيتي وزمنية الآخر، إذ في علاقتي بذاتي أعيش الزمن بطريقة خارج ـ جمالية، إن المعطى المباشر لدلالات

المعنى (وخارج هذه الدلالات يتعذر علي إدراك شيء ما بطريقة فاعلة) لا يمنحني مبدأ اكتمال زمنيتي (لا لأن المعنى المثالي الخارجي داخل تجربة معيشي لذاتي، لا يهتم بالزمن، بل لأنه يعارضه بمستقبل المعنى باعتباره أنه ما ينبغي أن يكون، مقابل ما هو كائن سلفاً، إن الزمنية والمدة تتعارضان مع المعنى كشيء لم ينجز بعد pas – encore – accomplie وليس نهائياً بعد، وليس كلا بعد pas – encore – tout، وهذه هي الوسيلة الوحيدة التي تمتلكها لعيش الزمنية، ومعطى الوجود المواجه للمعنى. إن الوعي الذي يستطيع إدراك اكتماله الزمني الكلي، الذي يدرك أن ما هو كائن، هو كل ما يوجد (ce qui est, c’est tout ce qu’il ya, إن وعياً مثل هذا لا يمكن معرفة ما سنفعله به وكيف التعايش معه، وبالنسبة لحياتي الخاصة بي والتي سبق تحديدها بهذا الشكل، لا يمكنه التوفر على أية غاية نشيطة، فهذا الوعي التام قد يكون حاضراً في مع النفس (الوعي بطبيعتي التامة الخاصة بي) دون القدرة على تنظيم حياتي، رغم ذلك. بل بالعكس، فالعيش الحي الذي يتشكل موضوعه من الوعي (صرامة، ثقل القيم) يستقي منابع نشاطه من داخل قيود المعطى ـ المرتقب الذي يواجهه، وهو وحده الذي يستطيع تنظيم إنجاز هذه الحياة، من الداخل (من خلال تحويله للممكن إلى حقيقة، إنه مستقبل المعنى المطلق هنا الذي يواجه زمنيتي كلها (كل ما هو بداخلي سلفاً)، ليس المستقبل الزمني الذي يشكل الحياة بعينها وإنما المستقبل الذي أستطيع فيه دوما، بل من الضروري، تحويل هذه الحياة شكلياً وإعطائها معنى جديداً (الكلمة الأخيرة للوعي).

إن مستقبل المعنى يعادي الحاضر والماضي، كما يعادي كل ما ليس فيه، معادي مثله مثل المهمة لأنها بدورها غير ـ منجزة ـ بعد، مثلما يعادي الواجب الوجود ومثلما تعادي التوبة الخطيئة، وليس في الراهنية ـ الموجودة هنا سلفاً، الذي يستطيع أن يصير مكتفياً بذاته لأجل شيء ما،

والذي يتمتع بعلة وجود. إن علة وجودي توجد في المستقبل دوماً، وعلة الوجود هاته التي تقع أمامي إلى ما لا نهاية له تنتزع مني ماضي وحاضري في توقهما لأن يصيرا راهنا يوجد هنا، مقيماً ومستكيناً للراحة في المعطى، اللذان يكتفيان بذاتهما، ولأن يصيرا الواقع الحقيقي لوجودي، وأن يصيرا جوهرياً وكلياً، بمثابة "أنا" خاص بي، وأن يحدداني بصفة شاملة داخل الوجود (المعطى لديه التواق إلى أن يصير كلا بالنسبة لي). أناي الحقيقي بشخصه، ـ معطى الهوية المخادع ـ ولا يمثل إنجاز المستقبل بالنسبة لي استمرارية عضوية أو نموا لحاضري ولماضي ولتوجيههما، فهو يمثل الإقصاء والإفراغ، إنه يمثل فيه بالأحرى ظاهرة نمو عضوي في طبيعة الإنسان المخطئة. إن ما يمثل في الآخر إتقاناً (كمقولة جمالية) فهو يمثل في ميلاداً جديداً، ففي ذاتي أعيش وجها لوجه مع الالتزام ـ المهمة المطلقة المخصصة لي، فأنا أقترب منه حسب طرائق ليس فيها ما هو تدريجي أو نسبي أو جزئي. الالتزام الذي يجعلني أعيش بطريقة تجعل كل لحظة من حياتي قد تكون لحظتها الأخيرة، لحظة اكتمالها، وفي الوقت نفسه أعيش اللحظات الأولى لحياة جديدة. ولا يتحقق هذا الالتزام بالنسبة لي، مبدئياً، لأنه يرد علي في صفة مهذبة، ولا يقل دقة وصرامة ـ في مقولة جمالية (العلاقة بالآخر). وبالنسبة لي ليس هناك ما يحتمل فيه أن يتسم باكتفاء قد يسمح لي بتصور اكتمال حياتي الخاصة بي له ما يدعمه وبداية حياة لها ما يبررها. وعلاوة على ذلك، في أي مستوى من القيم توجد مثل هذه النهاية وهذه البداية؟ ويصير الالتزام، فور تقبلي له، مهمة لن تتحقق مبدئياً وسأكون بحاجة مطلقة إليها دوماً. وبالنسبة لي وحدها قصة سقوطي ستكون ممكنة، أما استقامتي التدريجية فمتعذرة بل مستحيلة مبدئياً. إن العالم المثبت في مستقبل المعاني ليس لديه الطبيعة ذاتها التي تتوفر لعالم حاضري وماضي، كل فعل من أفعالي وكل حركة من حركاتي الداخلية أو الخارجية: الفعل ـ الإحساس، الفعل المعرفي، يقع أمام هذا المستقبل لأنه معنى دال خالص، ولأن فعلي ينبع منه ولا يتحقق فيه أبداً، لأنه يمثل قيداً خالصاً بالنسبة لي، بصفته "أنا" محددة في الزمن وفي التاريخ.

ومادام الأمر لا يتعلق بجعل هذه القيمة لمستقبل المعنى حاسمة بالنسبة لي، وإنما بقيمتي الشخصية، لأجل ذاتي وليس لأجل الآخر، فإن إسقاطي الذاتي ليس واقعياً أبداً، إنني أجهل شكل المعطى في العلاقة بذاتي، إذ إن شكل المعطى يشوه بعمق صورة وجودي الداخلي. إنني - فيما يخص المعنى والقيمة التي أتمتع بها بالنسبة لي - مقدوف داخل عالم المعنى الإلزامي والمقيد بشكل لا نهائي. وفور محاولتي تحديد ذاتي لأجل ذاتي (لا لأجل الآخر وانطلاقاً منه) فلن أوجد سوى داخل عالم المعطى - المرتقب، خارج الزمن الذي أوجد فيه سلفاً، إذ أوجد فقط كشيء آت في معناه وفي قيمته، أما في الزمن فلا أجد سوى غايتي الموزعة وأصلي ورغبتي غير التامين، (بغض النظر كلياً عن المعطى - المرتقب) - الأعضاء المنفصلة لكليتي المكنة. إن ما يمكن من جمعها ومنحها الشكل والحياة هو النفس، فوحدة أنا لأجل أنا، لا تتمتع بوجود بعد، ليست سوى معطى - مرتقب، ليست سوى آت بعد، إن تحديدي الشخصي لذاتي لا يمنح لي داخل مقولات الوجود الزمني، بل داخل ما هو غير - وجود - بعد in — existence — encore ، وداخل مقولات الغايات والمعنى، داخل مستقبل المعنى المعادي لكل شكل قد تتخذه راهنيتي في الماضي وفي الحاضر. أن أكون لذاتي فذلك يعني أن أكون ضمن الآتي بعد، فالتوقف عن الكينونة - هنا - سلفاً بكاملي يعني أن أموت روحياً.

في تحديد معيشي لذاتي (تحديد الشعور والأمنية والرغبة والفكرة) لا يوجد ما يتمتع بقيمة باستثناء الموضوع والمعنى المعطيان - المرتقبان والمنجزان من خلال معيشي. إن تحديد محتوى وجودي الداخلي ليس سوى انعكاس للموضوع والمعنى اللذين أواجههما، إنه بمثابة أثر لهما، كل استباق للمعنى ولو كان كاملاً وتاماً (تحديد لأجل الآخر وداخله) هو من داخلي استباق ذاتي، إنه تكثيف سيء يحد المعنى، إنه تكثيف زمكاني، متأخر عن المعنى والموضوع، فما إن ينفصل الوجود الداخلي ولو

قليلاً عن المعنى (الذي يواجهه، والذي هو آت، هذا المعنى القادر لوحده على خلقه من كل جوانبه، وما أن يتعارض هذا الوجود مع المعنى القوي باستقلالية قيمه الشخصية وبالارتياح الذي يعرفه دوماً أمام المعنى، فإن الوجود يسقط في تعارض كبير مع ذاته، وسيؤدي إلى نفيه الخاص، نفي محتوى وجوده الخاص المعتد بـ "كينونته ـ هنا ـ مسبقاً – être – là – déjà ، ويصير كذباً ـ وجود الكذب أو كذب الوجود، وعندما يتم عيش الوجود من الداخل فتلك هي السقطة المحايثة للوجود. إنه ثابت في ميل الوجود إلى الاكتفاء بذاته. إنه التناقض الداخلي للوجود، مادام يدعي أنه له كينونة ـ هنا ـ مسبقاً في استمراريته من خلال سكونه الخاص أمام المعنى ـ إنها المصداقية الذاتية للوجود الذي يعمل مع وضد المعنى الذي هو نابع منه (إعلان القطيعة مع الأصول). إنها الحركة التي تتوقف فجأة بلا سبب، التي تتجمد وتدير ظهرها للغاية التي كانت تنبع منها (إنها المادة التي تتجمد في صخرة لها شكل محدد)، إنها الاكتمال اللامتجانس والمغلوط الذي يعرف الخجل من شكله الخاص فجأة).

أما في الآخر، على الرغم من ذلك، فإني أعيش هذا التحديد الداخلي والخارجي بوصفه سكون شقي هو في حاجة، كأمل للوجود، إلى الكينونة في هذا العالم، بوصفه تعطش فطري للوجود مهما كان الثمن لأجل ذلك. ولكونه يقع خارجي، لن يتجلى لي الوجود، كما هو وبمزاعمه الأكثر وحشية في سذاجته وأنوثته وسكونه. ويقوم نشاطي الجمالي بالتفكير في تخومه وإضاءته وسبكه من الخارج هذا الوجود الذي يضمن له قيم اكتماله، فإذا ما أنقدت كلياً داخل الوجود فإني سوف أتوقف حينها عن إضاءة الحدث الذي يمثل الوجود بالنسبة لي، وأصبح مجرد مساهم غامض ومنحل وساكن.

إن ما يدعم معيشي الداخلي ـ الذي أنتزع منه جزءاً نشيطاً ـ لا يمكنه الخلود للراحة والتوقف والانتهاء والاكتمال ولا يمكنه الإفلات من نشاطي والجمود فجأة داخل وجود مستقل وتام، لا يمت إلى نشاطي

بصلة، لأن ما أعيشه معروف بقيود المعطى - المرتقب وهو لا يمكنني، من الداخل، من التوقف عن النشاط داخل الموضوع، لأن ذلك سوف يعني انسحابي مما يكون معناي، وتحولي إلى قناع لوجودي الخاص بي. أن أكذب على نفسي كذبة نفسي، قد أنسى الموضوع وللتو فإنه سوف يتوقف عن الوجود بالنسبة إلي، أما لو احتفظت به في الذاكرة (من حيث قيمته) فذلك سيكون على مستوى ما هو معطى له - مرتقب، لا على مستوى ما يجعله هنا - مسبقاً، فالذاكرة هي ذاكرة المستقبل، بالنسبة لي، وذاكرة الماضي بالنسبة للآخر.

إن وعيي دائم النشاط، إذ يخترق بشكل مستمر كل المعايشات لكونها في ملكي، فهو لا يتخلى أبداً عن أي شيء، إذ يحيي المعايشات التي تميل إلى الانفعال وإلى إيجاد اكتمالها، فهنا بالضبط تكمن المسؤولية الملقاة على عاتقي والأمانة التي أكنها لذاتي في مستقبلي الشخصي وفي غايتي.

إني أتوفر على ذاكرة نشيطة لماضي، فهي تعمل على مستوى قيم الموضوع والمعنى المعطى - المرتقب، لا على مستوى محتواه الراهن والمعزول، وبعبارات أخرى، على مستوى تصور انبثاقه داخلي. وبفضل ذلك أحدد ما كان معطى - مرتقباً بالنسبة لكل معيش من معايشاتي، بطريقة لا نهائية، أجمعها كلها وأجمع أناي كله في المستقبل الآتي أبدياً، وليس في الماضي ولأجل ذاتي؛ فإن وحدتي وحدة آتية أبدياً، فهي ممنوحة لي وغير ممنوحة في الوقت نفسه، فأنا أنتزعها بعد صراع كبير على حساب نشاطي، إنها ليست وحدة ما لدي وما أمتلك، وإنما وحدة ما ليس لدي ووحدة ما لا أمتلك، إنها ليست الوحدة التي أنا موجود سلفاً حسبها وإنما الوحدة التي لست موجوداً فيها بعد. إن كل ماهو إيجابي في هذه الوحدة يرد من المعطى - المرتقب، أما السلبي فيها فيرد إليها من المعطى، ولا تمنح لي هذه الوحدة حينما تكون فيها كل قيمة معطاة لي - مرتقبة.

وشرط عدم تحصني ضد المعنى فإني سوف أتحكم في ذاتي تحكماً دائماً، داخل المستقبل المطلق، حينها استقر في معطاي ـ المرتقب الشخصي.. وحينها أحكم ذاتي بحق انطلاقاًمن نقطة لا متناهية في مستقبلي المطلق. ويكفي أن يختفي هذا المعطى ـ المرتقب في حقل قيمي كي يسقط التوتر الذي جعلني موجوداً مع ذاتي في المستقبل، وكي يفقد معطاي وحدته الآتية، وينحل ويتوزع إلى شذرات راهنة لوجودي بشكل منفرج، ولن يبقى حينها إلا اللجوء إلى الآخر، وانطلاقاً منه تجميع مزق معطاي الخاص بي المتفككة والتي تستخدم لإبداع وحدة أكون قد أكملتها بشكل مشوش، داخل نفس الآخر، على حساب طاقته، وفي ذاتي تكون روحي قد فككت نفسي.

وبهذا الشكل يتم عيش الزمنية داخل تصور الذات الفاعلة التي نجحت في الوصول إلى الصفاء المطلق في العلاقة بالذات، وإلى غاية قيم الروح وبالإضافة لذلك، فداخل الوعي الأكثر سذاجة والذي لم تتم فيه بعد مباينة "أنا لأجل أنا" (الوعي القديم) في مجال الثقافة، أحدد نفسي بعبارات المستقبل.

بم ترتبط هذه الطمأنينة الداخلية التي تجعلني أنظر إلى الأمام وتجعل رأسي مرفوعة وتجعلني منتصبا على قدمي؟ هل بالمعطى الخالص الذي لن يتممه ويمدده المأمول والمعطى ـ المرتقب؟ هنا كذلك سنرى أن الأنفة والارتياح يستندان على استباق الذات، أما مركز القيم في التحديد الداخلي للذات فسينقل إلى المستقبل. أن أرغب في الظهور إلى أني أكبر مما أنا عليه في الواقع، فهذا أمر وارد، ومن الوارد أيضاً أنه لا يمكنني رؤية نفسي بنفسي في الحاضر والاعتراف بأنني أنا ما أنا عليه فعلياً هنا والآن فقط، فأنا أكمل نفسي بما هو آت، بما ينبغي أن يكون، بما هو مأمول. في المستقبل يوجد مركز الثقل الفعلي لتحديدي الذاتي، ومهما كان الشكل الذي يتخذه ما ينبغي أن يكون وما هو مأمول، ومهما كان ساذجاً وعابراً، فالمهم أنهما لا يوجدان هنا، في الماضي ولا في الحاضر، وكيفما كان نصيبي في المستقبل ولو كان ما استبقته من قبل، فإن مركز ثقل تحديدي الشخصي سينزلق نحو

الأمام، نحو المستقبل، وسأعتمد على أناي الآتي، فالأنفة والارتياح في الحاضر يكتملان على حساب المستقبل، وسوف يظهر ذلك من خلال خطاب مشبع (إنه النزوع إلى التقدم على الذات).

إن وعيي بأنني غير موجود بعد فيما يشكل جوهر ذاتي هو المبدأ المنظم لحياتي التي أعيشها من الداخل (أي علاقتي بذاتي)، إن الأساس اللامعقول في المبدأ الذي يجعلني لا أتطابق مع ذاتي يصير شكلاً لحياتي ـ من ـ الداخل ma – vie – par – le dedan ، فأنا أرفض راهني الشخصي، إذ أؤمن بطريقة لا معقولة وضمنية بلا تطابقي مع هذه الراهنية الداخلية التي أمتلكها، إذ لا أستطيع حساب ذاتي وعند حصولي على المجموع أقول: لا ينقص شيء ولم يبق أي شيء في أي مكان ولا في أي شيء كان. فأنا موجود سلفاً بكاملي ،إن الأمر لا يتعلق بالموت فأنا ميت لا محالة، بل يتعلق الأمر بالمعنى، فأنا أعيش في أعماق ذاتي بالإيمان والأمل في معجزة الولادة الجديدة، فأنا لا أعرف كيف أضع حياتي بكاملها داخل الزمن ولا أعرف كيف أدخل عليها علة وجودها واكتمالها الشامل. إن الحياة التي حصلت على اكتمالها الزمني هي حياة يائسة، ومن منظور المعيش الذي يمنحها ديناميتها فمن داخل ذاتها تكون الحياة يائسة أما منحها علة وجودها فلن يأتيها إلا من الخارج بغض النظر عن المعنى الذي لن تصل إليه ومهما طالت مدة استمرار الحياة داخل الزمن (فهي لا تكتمل بالنسبة لذاتها، بل تتوقف) من داخل ذاتها فهي تعيش بالإيمان والأمل في لا تطابقها مع ذاتها وفي معناها الآتي وهذا ما يجعل الحياة لا معقولة من زاوية راهنيتها الحقيقية، لأن الإيمان والأمل لا يتأسسان على شيء، ومن تم كان الطابع الابتهالي لهذا الإيمان وهذا الأمل (إذ من داخل الحياة ليس هنالك سوى النبرة الابتهالية أو التائبة)، ومن داخل ذاتي أيضاً فإن هذا الإيمان وهذا الأمل اللامعقولين هما كلمتي الأخير في الحياة. ووجهاً لوجه مع معطاي لا يبقى لي سوى الدعاء والتوبة. إن كلمتي الأخيرة تفقد كل طاقة إيجابية قادرة على منحي علة وجودي، أما اكتمالي فهو غير

منتج جمالياً: ومن هناك اتجه خارج ذاتي وأنتظر عفو الآخر، وهـذا هـو معنـى الاعتراف في الأسرار الأخيرة (Les derniers sacrements) حينمـا يـشرف الأنا على الموت. إنـي أعلـم أن هـذا المبـدأ اللامعقـول نفسه موجـود في الآخـر كذلك، مبدأ اللا ـ تطابق مع الذات ولا ـ اكتمال الحياة نفسه، أما بالنـسبة لـي فذلك ليس كلمته الأخيرة، فأنا موجود خارجه، وأمتلك هذه الكلمـة الأخـيرة، كلمة الاكتمال. إن هذه الكلمة ملازمـة لتموضـعي الخـارجي الملمـوس، تموضـع خارجي في الزمن وفي الفضاء وفي المعنى، بالنسبة لحياة الآخر في كلـها، وغايـة قيمه ومسؤوليته. وبفضل هذا الموقع ذي التموقع الخارجي فـإن مـا كـان ممكنـاً في نظام الأشياء المادية ويستحيل القيام به في ذاتنا ولأجلها، يصير ممكنـاً أيـضاً في النظام الأخلاقي، ونقصد بذلك أنه يـصبح مـن الممكـن تزكيـة قـيم مـا ومـنح المصداقية لكل معطى الوجود الداخلي عنـد الآخـر في راهنيتـه. وبالنـسبة لـي، فإن لا تطابقه مـع ذاتـه وهـذا الميـل إلى التموضـع خـارج المعطـى الخـاص بـه يشهدان على وجوده الداخلي، فهما مكونان من مكونـات المعطـى والراهنيـة في نفسه التي تتكشف داخل جسد أشمله برعايتي، ولأنها تقع في نقطـة تموضـع خـارجي نجـد أنفـسنا، "أنـا" و"الآخـر"، في تعـارض حـدثي مطلـق، بـشكل متبادل حيث الآخر ينفي ذاته من داخل ذاتـه، وينفـي معطـاه ووجـوده. إنـي انطلاقاً من المكان الذي أنفرد باحتلاله أثمن هذه الراهنية وأزكيهـا، وهـي الـتي تشكل موضوعاً لنفيه، نفي هو صيغة لراهنيتـه، بالنـسبة إلـي لـيس إلا. إن مـا للآخر الحق في نفيه هو ما لي الحق في تزكيته والحفاظ عليه، ومن جـراء ذلـك فأنا أشكل مصدراً لتوليد نفسه علـى مـستوى جديـد في قـيم الوجـود. إن مركـز القيم داخل رؤية الآخر لحياتـه الشخـصية وداخـل رؤيـتي لهـا لا يتطـابق ولا يمكن في الحدث الوجودي إقصاء تعارض القيم المتبادل هذا، لا يمكـن لأي منـا احتلال موقع محايد إزاء "أنا" و"الآخـر". إن وجهـة النظـر المعرفيـة المجـردة تتجاهل القيم، بيد أن الغاية القيمية تقتـضي أن يحتـل إزاءهـا المكانـة الـتي لا يمكن لغيرنا احتلالها في الحدث الوحيد، أي الوجـود، وتقتـضي أن تتجـسد،

فحكم القيمة دوماً هو اتخاذ موقف فردي في الوجود، فالمسيح قد تجسد بدوره كيما يحب ويعاني ويغفر وقد تخلى عن المنظور المجرد للعدالة، إذ نشأ الوجود بينه كـ "أنا" متفرد وكل من هم "آخرين" بالنسبة لي .إن الموقف قد حسم و من الآن فصاعداً لن يتم أي فعل أو حكم إلا انطلاقاً من هذا الموقف الذي يفترضانه كذلك. فأنا من ينفرد في هذا الوجود بتمثيل "أنا لأجل أنا" أما الباقون فهم الآخرون بالنسبة لي. وبصفة نهائية، هذه هي الوضعية التي لن يكون خارجها، بالنسبة لذاتي، ولن تكون هناك قيمة، لن أصل إلى الحدث الوجودي، وهنا يبتدئ بالنسبة لي، ودوماً، كل حدث، وكيفما كان هذا الحدث. إن المنظور المجرد لا يتوفر على الدينامية الحديثة للوجود، ولا إنجازه القيمي الذي لا يزال منفتحاً، وداخل الحدث الوحيد والفريد (أي الوجود). فأن نكون محايدين أمر مستحيل. إن معنى الحدث الذي هو في طور الإنجاز لا تمكن إضاءته إلا انطلاقاً من المكان الذي لا يحتله سواي، وكلما كان التوتر الذي ينبني فيه قوياً، كان الوضوح كبيراً وكبيراً دوماً

وبالنسبة لي فإن الآخر يتطابق مع نفسه وبهذا التطابق ـ الشمولية الذي يضمن له اكتمالاً إيجابياً فأنا أغنيه من الخارج من خلال كل ذلك، ويصير دالاً ـ جمالياً، كما يصير بطلاً، ولهذا السبب يكون البطل ساذجاً وعفوياً من زاوية الشكل، مهما كان مضاعفاً داخلياً ومعيشاً في أعماقه، فالسذاجة والعفوية هما طرائق للشكل الجمالي باعتباره كذلك وحيث تنعدم هذه الطرائق لا يصل البطل إلى الموضوعية التامة: إذ لم ينجح المؤلف في احتلال موقع مميز خارج البطل الذي يستمر في بسط سيطرته على مستوى دلالة معناه، أي شكلا جمالياً لا يجري وراء تحقيق كشوفات المعنى على أرضية البطل، فكلمته الأخيرة تعبر عن ذلك من خلال الاكتمال الذي يمنحه للوجود، هذا الوجود الذي تم تصوره على أنه بائد مبدئياً، وماضي، أي إدراك التعارض الأكثر عمقاً في وجوديته لا المساهمة فيه، بل شمل هذه الوجودية في رؤية تجعلها طريقة للوجود. إن كل ذلك يعني أن نعيد لهذا التعارض كل سذاجته وكل عفويته

وحيثما بسط الآخر، المشدود إلى الظفر بالمعنى، سيطرته علينا وحيثما انضممنا إلى غايته في المعنى، يصير من الصعب علينا التحكم فيه جمالياً والتوفر على وسائل اكتماله. إن قيمته المعنوية التي تبسط سيطرتها علينا تفكك جسده الداخلي والخارجي وتدمر شكله الدال والسائج والعفوي (إذ من الصعب علي نقله إلى مقولة الوجود لأني أوجد بداخله)، ويتمتع استباق الموت بأهمية أساسية في الاكتمال الجمالي لدى الشخص واستباق الموت هو ما تم دمجه باعتباره مكوناً ضرورياً لشكل نفسه. إن افتراضنا لموت الآخر، وهو افتراض تم تصوره كـ "لا - إنجاز" حتمي للمعنى، كفشل لحياتي كلها، إنه افتراض يجعلنا نخلق له أشكالاً يعجز عن إيجادها مبدئياً من الموقع الذي يحتله، ففي كل مقاربة جمالية للآخر ينبغي على هذا "الآخر" أن يتطابق باستمرار مع ذاته، وينبغي علينا رؤيته بكامله، ولو احتمالياً. إن المقاربة الفنية لوجوده الداخلي تحدد الإنسان - المرتقب، فالنفس محددة مرتقبة دوماً عكس الروح. إن رؤية صورتي الداخلية الخاصة بي (البورتريه) تعادل رؤيتي لصورتي الخارجية، أي الغوص إلى عالم لا أوجد فيه بقوة المبدأ، عبر النظر، ولا علاقة لي به، إذا ما أردت الحفاظ على ذاتي. إن مظهري الداخلي والدال جمالياً هو بمثابة "قراءة طالع Horoscope فريد من نوعه (ولا علاقة لي به أيضاً). إن الإنسان الذي يعرف كل طالعه سيسقط في حالة عبثية من التعارض الداخلي، إذ يختفي الجانب الجاد والفجائي في حياته، كما تختفي الغاية الصحيحة لفعله كذلك.

ولقيام مقاربة جمالية للوجود الداخلي عند الآخر يجب، كخطوة أولى، عدم الإيمان به والأمل فيه، بل قبوله في قيمه. لا يجب أن نكون داخله ومعه وإنما خارجه (إذ فيه ومن داخله ليس هناك دينامية إلا دينامية الإيمان والأمل). إن الذاكرة التي تجمع وتكمل، تشرع للفور في العمل، منذ اللحظة التي يظهر فيها البطل: إذ تم خلقه عبر هذه الذاكرة (ذاكرة الموت)، إن سيرورة وضع الشكل mise en forme هي سيرورة تذكر remémorisation. إن التجسد الجمالي للإنسان الداخلي يفترض، منذ

الوهلة الأولى، يأس البطل من المعنى، إن الرؤية الفنية تمنحنا البطل كله، وهو بطل تم حسابه وقياسه إلى نهاية المطاف، ولا ينبغي أن يشكل بالنسبة لنا لغزا من المعنى، إذ ينبغي على إيماني وأملي أن يخرسا، ومنذ الوهلة الأولى يتوجب علينا تحديد تخوم معناه بتلمسها والوقوف عند صفة اكتماله الشكلية، لا أن ننتظر منه إشراقات المعنى، ومنذ الوهلة الأولى يتوجب علينا عيشه بكامله والتعامل مع "كله"، وداخل المعنى ينبغي أن يكون ميتاً بالنسبة لنا، ميتا من حيث الشكل مما يسمح بالقول إن الموت هو الشكل الجمالي لاكتمال الشخص، الموت باعتباره إفلاس لتزكية ما، وفشل للمعنى، يحوسب المعنى ويضع مسألة ويقترح مناهج للتزكية الجمالية القائمة خارج المعنى. وكلما كان التجسد عميقاً وكاملاً، كلما سمعنا أفضل الأصوات النافذة للاكتمال الذي يقوم به الموت، كما نسمع الانتصار الجمالي على الموت في الوقت نفسه؛ صراع الذاكرة ضد الموت، (الذاكرة المفهومة بصفتها ضغط على القيم وتثبيت ومنح المصداقية، وهما يتمان بغض النظر عن المعنى) إن نبرة الدعاء لراحة الموتى Requiem تصاحب البطل مدى حياته، وهو الذي قد تجسد، ومن تم كان اليأس الخاص بالإيقاع ونبرته الخفيفة جداً في الشكوى - الفرح، والمرونة التي يدخلها على جدية المعنى الذي لا يجد حلا. إن الإيقاع يشمل حياة بائدة سلفاً، فيها نسمع منذ المهد نبرة "الروكوييم" الخاتمة، لكن الفن يحافظ على هذه الحياة البائدة ويزكيها والتي يهبها للذاكرة الأبدية ومن ثم كانت طيبوبة الإيقاع الرحيمة.

وفي الحالات التي ننجر فيها وراء دينامية المعنى من خلال مظهر بطل ما يمنحنا معطاه - المرتقب لا المعطى الفردي لوجوده الداخلي، يتعقد الشكل وبالتالي يتعقد الإيقاع. إن حياة البطل تميل إلى نقل الشكل والإيقاع وإلى اتخاذ دلالة سلطوية لمعناه الذي لا يمنحنا من وجهة نظر انعكاس معنى الوجود في نفس ما ومن وجهة نظر راهنية معناه المتجسد عنه، إلا أشلاء مبعثرة، ويصير كل اكتمال فني مقنع مستحيلاً، إن نفس البطل، وهي تغادر مقولة الآخر، قد انتقلت إلى مقولة الأنا كيما تتفكك فيه، وكيما تضيع في الروح.

## 4. النفس L'âme

ذلكم هو الكل الدال جمالياً لحياة الإنسان الداخلية ولنفسه التي لا تأخذ شكلاً واكتمالاً إيجابياً إلا داخل مقولة الآخر. وهي من خلالها تمنح راهنيتها المصداقية بغض النظر عن المعنى - الواجب. النفس هي الكل المغلق، المنغلق على ذاته، وهي كل الحياة الداخلية، كل متطابق مع ذاته ومعادل لنفسه أو يفترض نشاط الآخر المحب الذي يتمتع بموقع خارجي التموضع. النفس، إنها هبة روحي للآخر. وفي الفن يكون العالم الذي داخله تنمو وتعيش نفس البطل عالماً دالاً جمالياً باعتباره محيطاً لهذه النفس. ففي الفن ليس العالم أفقاً للروح الفاعل، بل هو محيط للنفس التي انسحبت أو هي تنسحب. إن علاقة النفس بالعالم (وهي علاقة دالة جمالياً وتوليف بين العالم والنفس) تشبه علاقة صورة العالم المرئية بالجسم. إن العالم لا يقع أمام النفس بل يشملها ويحيطها ويتألف مع تخومها حيث يدخل معطى العالم في توليف مع معطى النفس.

إن الراهنية الموجودة - هنا - سلفاً، المنتشرة عبر كل الوجود، أي وجه الوجود الذي يحدد سلفاً في محتواه "أنا" وجودي المسبق داخل الوجود لهو في حاجة إلى علة وجوده بغض النظر عن المعنى. إنه ليس وجودا بالقوة (راهنية تفرض نفسها) بالنظر إلى الامتداد المعطى المرتقب في المعنى الوقائعي، حتى حينما يفترض المعنى والواجب كمحتوى محدد ينضوي في الصورة أو التصور، فإن تحديد الافتراض يتراجع فوراً داخل مجال الوجود. مجال الوجود - هنا - سلفاً. إن كل تجسيد للمعنى الآتي في الحدث الوجودي من حيث تحديده وما تم تجسيده من وجهه سلفاً ليس سوى محتمل الوقوع، ولا يمتلك علة وجود حينما يجعله موجوداً - هنا - سلفاً. كل ما هو كائن مسبقاً فهو بدون علة وجود أيضاً لأنه تجرأ على تحديد ذاته بذاته سلفاً، وتجرأ على الاستقرار

(وفرضه لذاته) بتحديده الشخصي داخل عالم هو آت بعد، بكامله، وفي علة وجوده مثل الكلمة التي شرعت في تحديد نفسها من كل جوانبها داخل الجملة التي لم تلفظ بعد، ولم يتم التفكير فيها حتى النهاية. إن العالم بكامله لكونه كائن سلفاً (est déjà) فإنه موجود ـ هنا ـ سلفاً (حينما يدعي التطابق مع ذاته، ومع المعطى الخاص به، والخلود إلى الراحة والاستقلال عما هو آت، حينما يكتفي الوجود بذاته)، إن هذا العالم لا يقبل نقداً للمعنى المعايش لذاته. "إن الفكر الملفوظ كذب" ـ فالعالم (بغض النظر عما هو آت، وما هو معطى مرتقب والذي لم يلفظ بعد) معنى ملفوظ سلفاً. معنى الحدث الوجودي المعبر عنه سلفاً، فالعالم في راهنيته فيما يوجد فيه سلفاً، هو تعبير وكلمة سبق التلفظ بها ونطقها. إن الكلمة الملفوظة تخجل من ذاتها بالنظر إلى المعنى الذي كانت ملزمة بالتعبير عنه (ما لم توجد أية قيمة أخرى، باستثناء هذا المعنى الذي تواجهه)، ومادامت الكلمة لم تلفظ بعد يمكننا الإيمان والأمل ـ بيد أن هذه الكلمة تواجه امتداداً من المعنى وهي مقيدة ـ لكن ها قد أصبحت ملفوظة وها هي الآن بكاملها هنا، بكل ما تحمله من وجود وبالملموس، وهذا كل ما في الأمر، وليس هناك شيء آخر. ففي الكلمة الملفوظة تسمع رنات اليأس لكونها لفظت سلفاً، الكلمة الملفوظة هي جسد المعنى الميت، فالوجود الموجود هنا سلفاً وفي الماضي وفي الحاضر ليس سوى جسد ـ جلد المعنى الآتي الميت الذي يحتويه الحدث الوجودي، جلد المستقبل المطلق، فهو لا يأمل في شيء (خارج إنجازه المستقبلي)، لكن الآخر موجود بكامله داخل العالم، إنه يشكل بطلاله كما أن حياته تنجر بكل جوانبها داخل العالم، إنه أساس الأسس، عظم العظام، جلد جلد العالم الراهن، الموجود هنا سلفاً، والذي لن يوجد خارجه ـ وحول الآخر ـ بصفته عالماً لهذا الآخر ـ فإن راهنية الوجود تجد مصداقيتها واكتمالها الإيجابي بغض النظر عن المعنى. إن النفس تجد مصداقيتها واكتمالها الإيجابي بغض النظر عن المعنى، إن النفس تنصهر مع معطى العالم وتتشابك معه وتقدسه، إذ يظهر لي العالم وجه معطاه المرتقب،

وجه ما لم ينجز فيه بعد، إنه أفق وعيي الفاعل الموجه نحو الأمام: بالنظر إلى المستقبل، أما جلد الماضي والحاضر فيهاجم في صرامته وقيمته الخاصة. إن العالم لا يكتسب بالنسبة لي دلالة إيجابية إلا بصفته محيطا للآخر، فكل تحديدات ومميزات العالم التي تضمن له اكتماله في الفنون وفي الفلسفة الجمالية تتم عبر قيم الآخر، هذا الآخر الذي يشكل بطلالها، فهذا العالم وذلك التاريخ وتلك الطبيعة وتلك الثقافة والرؤية إلى العالم الناجمة عنها، بصفتها تتمتع بمصداقية، بغض النظر عن المعنى، وبصفتها مجمعة ومكتملة بواسطة الذاكرة الأبدية ليست سوى عالم وطبيعة وثقافة الإنسان ـ الآخر، إن كل ما يحدد ويميز الوجود في راهنيته ويمنحه الدينامية الدرامية ـ بداية بأنسنة الأسطورة الساذجة ((نشكونية، ولاهوتية كونية) ووصولاً إلى طرائق الفن المعاصر، وكذلك إلى مقولات فلسفة جمالوية بالحدس Intuitivement esthétisante: البداية / النهاية، الولادة / الفناء، الوجود / الواجب، الخ، إن كل ذلك يحترق بنار استعارة الغيرية. إن الولادة والموت وكل حلقات الحياة الوسيطة هذه هي قوة نفوذ القيم التي وفقها ستتكلم راهنية الوجود. إن جلدة العالم الميتة لا تمتلك قيمها الدالة إلا حينما يتم إحياؤها ونفخ الحياة فيها عبر نفس الآخر الميتة، أما الروح فتفككها (إن الروح لا تحييها بل تحكم عليها).

وتبعاً لذلك، فإن النفس وكل الأشكال التي يتخذها التجسيد الجمالي للحياة الداخلية (الإيقاع) وكذا أشكال العالم المعطى الذي يرتبط بالنفس جماليا، لا تستطيع جميعها أن تمثل، مبدئياً، أشكالا للتعبير الخاص عن الذات وعن ما هو خاص بالذات، لكنها ليست إلا أشكالا للعلاقة بالآخر وللتعبير الشخصي عن الذات. إن كل التحديدات الجمالية الدالة للعالم والمعيشة من الداخل متعالية على الحياة نفسها وعلى معطى العالم المعيش من داخل هذه الذات وهنا تكمن قوتها ودلالتها (مثلما أن قوة ودلالة المغفرة والصفح عن الخطايا لا توجد سوى بالنسبة للآخر الذي يحققها عبر النطق بها. ولا يمكنني أن أغفر لنفسي ولا أن أصفح عن خطاياي، فمثل هذه

المغفرة وهذا الصفح لا يتمتع بدلالة من منظور القيم، وبالقوة والدلالة وإلا فستكون فارغة، إن النشاط الجمالي ـ الأعلى Supra – esthétique عند مؤلف ما هو الشرط الضروري كيما تتخذ الراهنية الوجودية شكلاً جمالياً. يجب أن أكون نشيطاً كيما يجري الوجود بشكل ساكن، بكل ثقة، ويجب علي أن أرى أكثر مما في الوجود (وللحصول على فائض القيمة هذا في رؤيتي يجب علي أن أحتل موقعاً خارجياً بالنسبة للوجود الذي يتلقى شكله الجمالي. كيما يكون الوجود ساذجاً بالنسبة لي، ينبغي علي وضع نشاطي الخلاق على أرضية لا تطمح إلى الجميل كيما يبدو لي الوجود جميلاً، إن النشاط الخلاق الصرف النابع من ذاتي يبدأ من حيث تنتهي قيم الراهنية، داخل ذاتي هنا حيث ينتهي الوجود في داخله بصفته كذلك ومادمت أجد شيئاً ما وأفكر فيه بصفته معطى وراهن ومحدد بشكل نشيط، بواسطة هذا الفعل الذي يحدده، فإني أقع سلفاً فوق الشيء (وبهذا الحد يكون التحديد القيمي أسمى من الشيء قيمياً)، وهنا يكمن امتيازي المعماري Architectonique: ففي تصرفي من ذاتي أجد عالماً يقع خارج ذاتي يصدر بدوره عن فعلي، ولهذا السبب ولأني أقع خارج الوجود فإني الوحيد من يستطيع منحه المصداقية وإنجازه بغض النظر عن المعنى. إن الفعل الإضافي بصفة مطلقة والمنتج هو ما ينبع من نشاطي، يكون هذا الفعل وجودياً ـ أعلىSupra existentiel من كل جوانبه. ينبغي أن أنسحب كلياً من الوجود بشكل لا يبقى لي معه أية قيمة متبقية لأناي، وليس لفعلي الجمالي والذي بواسطته أمنح المصداقية للوجود وأنجزه. علي تطهير مجال الوجود المعطي كله الذي يمنح للآخر، وتوجيه نشاطي برمته نحو ما يتقدمني (كيما لا ينحرف هذا النشاط نحوي، ويميل إلى وضعي داخل المجال البصري واحتوائي بدوري)، وحينها فقط سيتجلى الوجود في قوته وضعفه وهشاشته مثل الطفل الوحيد والمنعزل في سكونيته وأنثويته، ينبغي علي أن أقع كلياً خارج هذا النشاط وأن أكون نشيطاً كلياً.

ويمنح لي الوجود، بصفته موجوداً سلفاً في راهنيته المجسدة والملفوظة في جو تغمره الحاجة والفراغ، ويتعذر ملؤه من داخل ذاته بواسطة طاقة خاصة به، أما نشاطه المتوفر فلا يعدو كونه ممنوحاً، سلبياً، للنشاط الصادر عني. إن تشكيلة تخوم معناه تمنح لي ببداهة ملموسة، إن الوجود في راهنيته يستدعي ويتطلب ويستلزم في هذا التوتر الذي تتسم به العلاقة خارج التموضعية التي أقيمها مع هذا الوجود وعلى النشاط الذي يتأسس على تموضع خارجي أن يتحقق من خلال منح الوجود مصداقيته الكاملة بغض النظر عن المعنى، لفائدة الوجود وحده - وهذا بالضبط هو الفعل الذي به يصير السكون الأنثوي وسذاجة الراهنية الوجودية أمراً جميلاً، لكن إذا كان ينبغي علي، من خلال هذا النشاط، أن أتقوقع داخل الوجود، فإن مجاله المتجسد بهذا الشكل سيمنحني للتو.

كما أستطيع، طبعاً، المساهمة سلبياً في معطى الوجود، هذا المعطى المدعوم ألا وهو الفرح. إن العلاقة الفاعلة بالوجود لا تعرف الفرح، وكيما أكون فرحاً يجب أن أصير ساذجاً، ومن داخل ذاتي وأثناء نشاطي، لا أصطنع السذاجة ونتيجة لذلك، لا أصطنع الفرح. وحده الوجود يكون ساذجاً وفرحاً، ولا يكون النشاط جدياً بشدة، وفاقداً للحل، إن الفرح هو حالة الوجود الأكثر سلبية، لا يتمتع بحماية وهو مثير للشفقة، وحتى الابتسامة الأكثر حكمة تكون أنثوية وتثير الشفقة، (وإذا كانت ابتسامة مكتفية بذاتها فهي ابتسامة المغتصب)، ويكون الفرح ممكناً لي في الإله وفي العالم فحسب، أي حينما أكون مدعوماً للمساهمة في الوجود عبر الآخر ولأجل الآخر، حينما أكون ساكناً ومستفيداً من الهبة. إن غيريتي تكمن في فرحي بذاتي لا لأجل ذاتي، وحدها القوة الساذجة والسلبية للوجود ما يستطيع الظفر بالنصر علي. فالنصر تفجير لا عضوي دوماً. ففي الإله وفي العالم أستطيع التلذذ بالنصر لا بذاتي، فلن أعكس سوى فرصة وجود الآخرين المثبت. إن ابتسامة الروح انعكاس للابتسامة وليست ابتسامة نابعة من الداخل، (انعكاس الفرحة والبسمة في سيرة القديسين والشهداء Hagiographie، وفي فن رسم الإيقونات).

وبالمساهمة في عالم الغيرية فحسب أكون فاعلاً فيه بشكل سلبي. إن الرقص يقدم صورة واضحة لمثل هذا النشاط السلبي، ففي الرقص تنصهر خارجيتي التي لا يراها إلا الآخر والتي لا توجد إلا بالنسبة للآخر، مع نشاطي العضوي الداخلي الذي يدرك نفسه بنفسه، ففي الرقص يميل كل ما هو داخلي نحو الخارج ويميل نحو التطابق مع الخارجية، ففي الرقص أنسجم أكثر مع الوجود وأساهم أكثر في وجود الآخرين. إن ما يرقص بداخلي هو راهنيتي (المثبتة في قيمتها من الخارج) إنها سر التجلي لدي - ma sophianité، إنه الآخر الذي يرقص في، ففي الرقص يتم عيش هذه السيطرة بوضوح، سيطرة الوجود ومن تم كانت دلالة الرقص الشعائرية في ديانات الوجود. الرقص، إنه الحد الأقصى لنشاطي السلبي الذي يتم داخل الحياة، في كل مكان تقريباً. فأنا فاعل سلبي حينما لا يكون فعلي مقيداً بالنسبة للنشاط الخاص الذي يجري في المعنى والذي يقوم به "أنا لأجل أنا"، لكنه يتمتع بعلة وجوده في راهنية الوجود نفسه وراهنية الطبيعة، حينما لا تكون الروح - أي ما لا يوجد بعد، ما لم يحدد قبلياً بعد، ما ليس معقولاً من منظور الراهنية الوجودية، وإنما الراهنية الوجودية هي ما يفجر نشاطه اللاعضوي، داخلي. إن النشاط السلبي مقيد بالقوة المعطاة سلفاً والراهنة، وهو محدد قبلياً بالوجود. إنه لا يغني الوجود مبدئياً، بما لا يصل إليه، الوجود من داخل ذاته، إنه لا يغير معنى الوجه الذي يتجلى فيه الوجود، إن النشاط السلبي لا يغير شيئاً، من المنظور الشكلي.

إن ما عرضنا سابقاً يعمق الفاصل في التخوم بين المؤلف والبطل، بين المؤتمن على محتوى معنى الحياة والمؤتمن على اكتمالها الداخلي.

إن ما افترضناه أعلاه حول التوليف الجمالي بين النفس والجسم الداخلي له ما يدعمه كلياً، إذ يستطيع الروح والجسم الداخلي الدخول في صراع، لكن يتعذر قيام الصراع بين النفس والجسم وهما من مقولات القيم عينها ويجسدان العلاقة ذاتها، العلاقة الخلاقة والفاعلة بمعطى الإنسان.

# IV

# الكل الدال لدى البطل

إن معمارية الرؤية الفنية لا تنظم الفضاء والزمن فحسب بل تنظم المعنى كذلك، والشكل بدوره هو شكل للفضاء والزمن وللمعنى أيضاً. لقد قمنا لحد الآن بدراسة الشروط التي تصير فيها هذه المكونات ـ الفضاء وزمن الإنسان وحياته ـ دالة جمالياً، كما أن غاية المعنى الخاصة بالبطل تتخذ هي الأخرى دلالة جمالية، أما المكانة الداخلية التي يحتلها في الحدث المتشكل من الوجود وموقعه من القيم فيتم استخراجها من الحدث وتتلقى اكتمالها الفني. إن انتقاء العناصر الدالة الذي يتم داخل الحدث يحدد أيضاً انتقاء العناصر المناسبة المتعالية عليه والتي تمنحه اكتماله، ويتجلى ذلك بواسطة تنوع أشكال الكل الدال التي يقدمها البطل. وهذا ما سنقوم بفحصه في هذا الفصل. وتجدر الإشارة إلى أن المكونات ـ من فضاء وزمن ومعنى ـ التي تؤلف كل البطل لا توجد بمعزل الواحد عن الآخر: ومثلما أن الجسم، في الفن تحركه النفس دوماً (ولو كانت نفساً ميتة ـ في التمثيلات الجنائزية)، فالنفس كذلك يتم إدراكها فقط من خلال موقع القيم والمعنى الذي تحتله في استقلال عما يميزها كـ "شخصية" (مزاج ـ طبع Caractère) أو كنموذج، إلخ.

## 1 ـ الفعل والاستبطان الاعتراف

يتبنى الإنسان، من داخل ذاته، غاية فاعلة في العالم: إذ إن حياته الواعية هي دوماً عبارة عن فعل: حيث أتصرف بالفعل وبالكلمة وبالتفكير وبالإحساس وأعيش وأصير من خلال الفعل. لكنني لا أعبر ولا أحدد نفسي مباشرة من خلال الفعل، فإذا كان الفعل (Acte) يحقق بعضاً من دلالة الموضوع والمعنى فهو لا يحققني كشيء محدد أو يحدد ذاته: وحدهما الموضوع والمعنى ما يستطيع مواجهة الفعل. إن الإسقاط الذاتي من طرف الشخص الفاعل مغيب في الفعل الذي ينمو في سياق موضوعي دال: داخل عالم الغايات العملية للقيم السياسية والاجتماعية تدقيقاً، وللدلالات المعرفية (في فعل الإدراك المعرفي) وللقيم الجمالية (في فعل الإبداع أو الإدراك الفني) وأخيراً داخل مجال الأخلاق (داخل عالم القيم الأخلاقية تدقيقاً، في علاقة مباشرة بالخير والشر). كل هذه العوالم المادية تحدد كلياً قيم الفعل بالنسبة للذات الفاعلة، وباعتباره كذلك، فإن الوعي الفاعل في غنى عن بطل ما (شخص محدد)، بل يحتاج فقط إلى غايات تفكر في الفعل وتقود إليه. إن وعيي لا يضع إلا الأسئلة من قبيل: لماذا؟ كيف؟ أخطأ أم صواب؟ أنافع أم غير نافع؟ هل هو ملائم أم غير ملائم؟ أفعال أم غير فعال؟ إنه لا يضع أسئلة من قبيل: من أنا؟ ماذا أكون؟ كيف أكون؟ إن ما يحددني (أنا كما أكون) لا يدخل بالنسبة لي ضمن مبررات الفعل، ففي الوعي الفاعل ليس هناك وجود للشخص المحدد الذي يتصرف (فبالنسبة للكلاسيكيين يتم. تبرير الفعل دوماً بالشخصية Caractère، شخصية البطل المحدد، فالبطل لا يتصرف فقط لأن عليه أن يفعل كذلك، ولأنه مرغم على فعل ذلك، بل أيضاً لأنه في ذاته هو كذلك، وبعبارات أخرى، يتحدد الفعل بالمقام وبالشخصية على حد سواء، ولأنه يجسد وضعية شخصية (مزاج ـ طبع) ما، لا من أجل بطل الفعل ولكن لأجل المؤلف ـ المتأمل ذي التموضع الخارجي.

وهذا ما يحدث دوماً في العمل الفني الذي يبدع شخصية (طبع) ما، أو نموذجاً ما)، إن غياب تحديد الشخص (أنا كما أنا) في سياق مبررات الفعل أمر لاشك فيه بالنسبة للأفعال المرتبطة بالإبداع الثقافي، وهكذا فإن فعل المعرفة أو فعل التفكير يكون محدداً ومبرراً فقط بدلالات الموضوع الذي يتوجه إليه تفكيري، ومن تم بإمكاني، طبعاً، الحكم بالنجاح على مواقفي الخاصة، أو بالفشل على عجزي الخاص. وبصفة عامة، اللجوء إلى هذا الصنف من التحديد الذاتي، لكن داخل سياق مبررات الفعل لا يمكن لهذه الظواهر أن تلعب دور المحددات كما أن الوعي الفاعل يتجاهلها. إن فعل الإبداع الفني لا يتعامل بدوره سوى مع دلالات الموضوع الذي يميل نحوه الفنان. وإذا ما أراد الفنان إقحام فرديته الخاصة في إبداعه، فإن هذه الأخيرة لم تمنح له بصفتها محددة لفعله، وإنما لكونها محددة قبلياً داخل الموضوع، فهي قيمة تنتظر إنجازها داخل الموضوع، إنها غير مؤتمنة على الفعل، بل موضوعاً له، وفقط من خلال الموضوع قد تدخل في سياق مبررات إبداع ما، من الواضح إذن أن الفعل التقني والسياسي والاجتماعي يوجد في الوضعية نفسها.

وتتعقد الأمور عندما يتعلق الأمر بالحياة العادية، إذ ظاهرياً، يكون الفعل مبرراً بتحديد الذات الفاعلة، وهنا أيضاً، كل ما هو أنا يدخل في المعطى قبلياً، المادي الخاص بالفعل، ويضاده بغايته المحددة، هنا أيضاً لا يتوفر سياق مبررات الفعل على بطل ومع ذلك فإن الفعل المجسد في صفاءه شريطة عدم إقحام قيم متعالية عليه وغريبة عنه، لا يمتلك بطلاً يحدده ويجسده، وإذا ما أعدنا بدقة تشكيل العالم الذي فيه تحدد الفعل وتم فيه التفكير في الفعل بعبارات القيم، العالم الذي فيه كان يتوجه بطريقة مسؤولة، وإذا ما قمنا بإجراء وصف لهذا العالم فلن نجد داخله بطلاً، ولن نجد فيه قيم الحركة الروائية أو الشخصية Caractère أو النموذج. إن الفعل في حاجة إلى أن يحدد بغايته وبوسائله، وليس بالذات الفاعلة -

البطل. إن الفعل يحدثنا عن عالم الأشياء الذي يحيط بالمنفذ وهو العالم الوحيد الذي يولد قيمة الفعل، وليس الذات الفاعلة ـ البطل. إن تحليل فعل ما هو تحليل موضوعي من كل جوانبه، ومن تم فكرة الحرية الأخلاقية في الفعل. إن ما يحدده هو أنه لا يوجد بعد n'existe pas encore، أي أنه معطى ـ مرتقب في غايته وفي موضوعه، إذ ينبثق من المصب لا من المنبع، من ما لا يوجد بعد، وليس مما يوجد سلفاً، ولهذا السبب فإن الإسقاط الذي يخص الفعل المنجز سلفاً لا يظهر مؤلف الفعل (ولا يقول لنا ماذا يكون ومن يكون)، وهو ليس سوى نقد مباطن للفعل، من وجهة نظر غايته الشخصية، وإذا ما حدث وتجاوز إطار الوعي الفاعل فذلك لاعتبار ما هو متعالي على الوعي الفاعل، مبدئياً، وهو في الحقيقة كان غائبا عنه، ولم يأخذ بعين الاعتبار، لكن من وجهة نظر خاصة قد يكون حاضراً في الفعل، ويمكن أخذه بعين الاعتبار (عندما لا ندخل قيماً غريبة عن الفعل من قبيل: كيف يبدو فعلي منظوراً إليه من طرف الآخر؟). إن الوعي الفاعل، ولو عندما يعرف لذاته ويعبر عنها، لا يتوفر على بطل تم تصوره كعامل محدد ودال، إنه وعي ملموس وليس سيكولوجي أو جمالي (لا تحكمه سببية فعلية أو جمالية ـ روائية أو طبائعية الخ). إذا كان فعلي محكوماً بالواجب، وإذا كان يحتوي على حكم قيمة حول موضوعه، المأخوذ مباشرة من مقولات الخير والشر (باستثناء القيم المأخوذة ميكانيكيا من مجموعة القيم الثقافية، وبعبارات أخرى، أما إذا كان فعلاً أخلاقياً، فإن الإسقاط والتحليل الذي يثيره في يحددانى ويستدعيان تحديدي الشخصي لذاتي.

ويتم نقل الندم (الغيظ) من المستوى السيكولوجي إلى المستوى الشكلي ـ الإبداعي (الندم، النقد الذاتي). ويصير مبدأ ينظم ويمنح الشكل للحياة الداخلية، وهو مبدأ ينشئ رؤية للذات مولدة للقيم، وهنا تظهر المحاولة الهادفة إلى تركيز الأنا داخل نبرة نادمة، داخل منظور الواجب الأخلاقي، وهنا يظهر الشكل الأولي للصوغ الموضوعي اللفظي للحياة وللشخص (للحياة

الشخصية حينما لا تغض النظر عن الذات الفاعلة في الحياة)، وهنا يظهر الاستبطان ـ الاعتراف ويستند المبدأ المكون لهذا الشكل بصفته صوغ موضوعي ذاتي Auto – dejectivation يقصى فيه الآخر بمعية مقاربته الخصوصية، المميزة. وحدها العلاقة الخالصة الموجودة بين "الأنا" وذاتها هي ما سيشكل المبدأ المنظم للخطاب، وفي الاستبطان، الاعتراف ينضوي فقط ما أقدم أنا على قوله عن ذاتي (مبدئياً، طبعاً، وليس فعلياً). فالاستبطان ـ الاعتراف مباطن للوعي الفاعل ولا يتجاوز الإطار الذي يشكله، مبدئياً، كل ما هو متعالي على الوعي بالذات يتم إقصاؤه، وفي علاقة مع ما هو متعالي عليه، أي في علاقة مع الوعي الممكن الذي قد يتوفر عليه الآخر، فإن الاستبطان ـ الاعتراف يتبنى موقفاً سلبياً، فهو يصارعه باسم صفاء وعيه الشخصي ذاته، باسم صفاء العلاقة الوحيدة التي يقيمها مع ذاته. وبالفعل فإن المقاربة الجمالية والمصداقية التي يدخلها الآخر في علاقتي الأكسيولوجية (القيمية) مع ذاتي قد يعكر صفوها (المجد الاجتماعي، رأي الآخرين، الخجل أمام الآخرين، الرعاية التي ترد عليه من الآخرين)، إن العلاقة الأكسيولوجية الوحيدة بالذات هذا هو الطرف الأقصى، الذي يميل إليه الاستبطان ـ الاعتراف الذي يتجاوز حكم القيمة عند فرد آخر ممكن؛ وعلى هذا النهج قد يفيد في الآخر بصفته حكماً يحكم عليه مثلما أحكم على نفسي، دون أن أصوغ نفسي جمالياً، ويفيدني في إلغاء التعديل الذي قد يدخله على الحكم الذي أحمله عن ذاتي ويفيدني في الخضوع أمامه بغية تخليصي من تأثير حكم القيمة هذا الناجم عن موقعه خارج التموضعي Exotopique، ـ خارجي أنا ـ وعن الإمكانات المرتبطة بهذا التموضع الخارجي (عدم التخوف من رأي الآخرين، تجاوز الخجل من الذات). وبهذا الصدد فإن أدنى استراحة وأي توقف في إدانتي الذاتية، وأي حكم قيمة إيجابي (فأنا في طور التحسين إلى الأفضل) تسجل جميعها كـ "تكدير" لصفاء علاقتي بذاتي، وكـ "تفرد" لحكم فرد آخر علي (مثال: الخطاب التحفظي عند تولستوي Tolstoï في يومياته الشخصية).

إن هذا الصراع ضد حكم القيم المحتمل عند الآخر يطرح المشكل الخصوصي للشكل الداخلي الذي سيتخذه الاستبطان ـ الاعتراف، فالصراع حتمي لأن شكل ولغة التعبير هما في الآن نفسه ضروريان وغير مناسبين مبدئياً، باعتبار أنهما يحتويان صيغاً جمالية تتأسس على وعي نظام قيم الآخر (أصل الساذج ـ المتوهم الذي يختار شكلاً يرفض شكل التعبير الدال) ولا يمكن للاستبطان ـ الاعتراف أن يتمتع بالاكتمال لأنه لا يحتوي بصفته تلك، مظاهر متعالية عليه وقادرة على أن تضمن له الاكتمال، ولو أن هذه المظاهر تدخل في الوعي فهي فاقدة لقيم خاصة بها وعاجزة عن منحها الاستراحة والاكتمال، كل ما تحدد وأنجز سلفاً فهو قد حدد بطريقة سيئة ووصم بالفضاضة، ولن يستطيع أي إسقاط ذاتي أن يضمن الاكتمال الكلي لذاتي، ولكونه مباطن لوعيي وحده، فإنه سيصير عاملاً للقيم وللمعنى في التطور اللاحق لوعيي: لا تستطيع الكلمة التي أتلفظ بها حول نفسي، مبدئياً، أن تكون كلمتي الأخيرة، الكلمة التي تضمن اكتمالي، إذ بالنسبة لي، تمثل كلمتي فعلا، وهذا الفعل لا يحيا سوى في الحدث الواحد والوحيد ألا وهو وجودي، إذا لم يستطع فعل ما ضمان اكتمال حياتي الخاصة فلأنه يربط حياتي بلانهائية الحدث الوجودي المفتوحة، إن الاستبطان ـ الاعتراف لا ينعزل بذاته عن هذا الحدث، وبفضل ذلك فهو لا نهائي بالقوة، إنه فعل اللا ـ راهنية بامتياز، فعل اللاتطابق مع الذات (في غياب تموضع خارجي قادر على تحقيق هذا التطابق وموقع قيم ينفرد به الغير وحده) فعل التجاوز الخالص للذات (الفاقد من داخل ذاته لنهاية قد تمنحه علة وجوده)، الفعل الذي يصل كل القيم القادرة على خلق التطابق مع الذات، وهذا الصراع بدوره لا يكلل بالنجاح، ولا يستطيع الحصول على نهاية والخلود إلى الراحة، وهذا ليس سوى أحد مظاهر الاستبطان ـ الاعتراف، أحد الأطراف التي يميل نحوها في نموه. إن نفي علة الوجود داخل هذا العالم تتحول إلى حاجة دينية إلى علة الوجود ـ الحاجة إلى

المغفرة إلى التكفير عن الإثم، في شكل هبة خالصة ومطلقة (بغض النظر عن الاستحقاق)، الحاجة إلى الرعاية وإلى المغفرة التي تكون قيمها، كلياً، قيم عالم الآخرة، إن علة الوجود هذه غير مباطنة للاستبطان ـ الاعتراف فهي تقع بعيداً عن تخوم الاستبطان ـ الاعتراف، داخل المستقبل غير المحدد قبلياً، الفجائي، في الحدث الواقعي باعتباره إنجازاً واقعياً للصلاة وللدعاء الذي يرتبط بإرادة الغير، إنه يقع بعيداً عن تخوم الصلاة والدعاء ذاتهما وهو متعالي عليهما. إن الصلاة والدعاء يبقيان في حالة انفتاح ولا اكتمال، إنهما يصطدمان ويتكسران على صخرة مستقبل الحدث اللامحدد قبلياً، تلك هي صيغة الاعتراف الخالص في الاستبطان ـ الاعتراف. إن الخطاب الاستبطاني خطاب قيم يتم توجيهه إلى الذات من طرف الذات، في عزلة مطلقة، وهو مستحيل ويقع عند طرف يرجه طرف آخر يتشكل من الاعتراف ـ الدعاء الذي يوجه خارج الذات إلى "الإله"، حيث إن نبرة الندم تلتقي مع نبرة الصلاة ـ الدعاء.

إن الفحص الاستبطاني الخالص والأعزل أمر مستحيل: إذ كلما اقتربنا من هذا الطرف، كلما تم الإحساس بالطرف الآخر وبحركته، وكلما كانت العزلة مع الذات كبيرة (العزلة الاكسيولوجية)، وتبعا لذلك الندم وتجاوز الذات، كانت علاقته بالإله، المتوحدة الجوهر، بديهية أكثر، إذ في فراغ القيم المطلق يكون الكلام مستحيلاً والوعي نفسه يكون مستحيلاً كذلك، إذ خارج الإله، وخارج الثقة في غيرية مطلقة، فإن الوعي بالذات والكلام عن الذات أمران مستحيلان، ليس من جراء أنهما عمليتان عبثيتان ولكن من جراء أن الثقة في الإله هي عنصر مكون، مباطنة للوعي بالذات الخالص، وللكلام عن الذات (وهنا بالضبط أتجاوز القيم التي تجعل الراهنية ـ الوجود تكتفي بذاتها، كما أتجاوز كذلك ما كان يخفي عني الإله، وعندما لا أتطابق مع ذاتي ينكشف المكان المخصص للإله)، يجب أن يصل جو القيم الذي أنغمر فيه درجة معينة من الدفء كي ينجز فيه

الوعي بالذات والخطاب حول الذات، كي تكون فيه شروط الحياة مضمونة. ولكوني أعطي دلالة ولو سلبية جداً، لما يحددني ولكوني أجعلها موضعاً للتساؤل، بعبارة أخرى، حينما أعي ذاتي في الوجود، إن هذا الحدث البسيط يدل على أني لست وحيداً في استبطاني ـ اعترافي، وأن قيمي قد انعكست في شخص ما، وأن هناك شخصاً أتمتع بأهمية لديه، وأن هناك من هو بحاجة إلى أن أكون طيباً.

إن مبدأ الغيرية هذا هو متعالي، رغم ذلك، على الوعي بالذات، وهو غير مضمون، لأن الضمانة تنزل به إلى مستوى الراهنية ـ الوجود (المصاغة جمالياً، في أحسن الحالات، مثلما هو الشأن في الميتافيزيقا). لا نستطيع العيش والتوفر على الوعي بالذات إلا في الإيمان وليس في الضمانة أو في الفراغ، (في قيم الضمانة والفراغ)، إن الحياة (والوعي) من داخل ذاتها ليست سوى تحقق للإيمان، إن الوعي بالحياة هو الوعي بالإيمان وبالأمل وبعدم الرضى وبالممكن، فالحياة ساذجة حينما تجهل كل شيء عن الهواء الذي تستنشقه، إن نبرة الإيمان والأمل الجديدة التي ستختلط بنبرة الدعاء ـ الابتهال ستحول الاستبطان ـ الاعتراف في اتجاه الصلاة، ونجد، بصورة مكثفة بقوة، النماذج الأكثر عمقا والأكثر صفاء الخاصة بمكونات الاستبطان ـ الاعتراف التي فحصناها، في تضرعات الورع، على النقيض من المتظاهر بالتقوى ("إلهي اغفر لعبدك المخطئ!" أو في تضرع الكنعانية ("لقد آمنت! خلصني من جحودي")، لكن هذه المكونات غير تامة، إذ يتم تناولها مجدداً، بصفة أبدية. إذ لا تعرف الاكتمال من الداخل، فهي مجرد حركة (التكرارية في الصلاة).

كلما كان عنصر الثقة والإيمان والأمل راهنياً، كلما عمقت بعض الصيغ الجمالية من اختراقها. عندما يتم نقل الدور المنظم الذي يلعبه الندم إلى الثقة يصير الشكل الجمالي ممكناً، ولفائدة الإيمان افترض علة وجودي في الإله،

وهذا يجعل، شيئاً فشيئاً، "أنا لأجل أنا" عندي يصير الآخر بالنسبة للإله وساذجاً في الإله، وفي هذه المرحلة من السذاجة الدينية (أو الفطرة الدينية) نجد المزامير (وكذا عدد كبير من الأناشيد والصلوات المسيحية)، إذ مزامير التوبة عند داوود تقدم لنا نموذجاً، قل نظيره، للاستبطان ـ الاعتراف حيث فيه يتم نقل دور التوبة المنظم إلى الثقة وإلى الأمل (الاعتراف الفطري)، إذ فيه تولد النبرة الابتهالية الخالصة الصورة الجمالية: "عالجني بالزوفاء، كي أصير نقياً، وأغسلني كي أصير أبيض من الثلج!"

ويقدم لنا القديس اغسطين نموذجاً لنظام مبني على مكونات الاستبطان ـ الاعتراف الخالص: العجز عن فعل الخير، المغفرة، التحديد ـ القبلي. ويقدم لنا برناردو كليرفو Bernard de Clairvaux، نموذجاً للتصور الجمالي (شرح نشيد الإنشاد): الجمال في الإله، نفس المسيح. إلا أن الصلاة ليست بدورها، عملاً بل هي فعل (بدل السلطة المنظمة في الأنا، تحل سلطة الاله المنظمة. أنا أتجاوز ما يحددني في العالم، والاسم الذي أحمله في العالم، وأظهر الاسم المكتوب في السماء، في كتاب الحياة، إنه ذاكرة المستقبل).

إن العلاقة بين القيمة والمعنى التي قمنا بفحصها في الاستبطان ـ الاعتراف تتعرض أحياناً لتغييرات ملموسة وبالتالي يتعقد النموذج الأساسي إذ قد تدخل فيه عناصر الجدال اللاهوتي أو الجدال الفردي اللفظي ـ رفض الحكم الإلهي أو الإنساني ـ وينجم عن ذلك نبرة الغضب والحيطة، والاستخفاف، والسخرية والتحدي (فعناصر الجدال الفردي اللفظي هي شبه ملازمة لكلام الساذج ـ المتوهم، والتغيير المفاجئ المستخف، التحريض، تحدي الجدية).

هذا هو الشكل الذي يتخذه عند دوستوييفكسي الاعتراف والجدية إزاء الفرد المحتقر (وهو حاضر بصفة عامة في اعتراف ـ مناجاة غالبية أبطاله). إن الغيرية (غيرية الآخر الممكن غيرية المستمع والقارئ) كما

وظفت عند الرومنسيين تكاد تكون دوماً موسومة بالجدال الفردي اللفظي (الموقف المتميز لشخصية "هيبوليت Hyppolite" في رواية "المعتوه" لدوستوييفسكي، وكذلك شخصية "رجل السرداب،" إن نبرات الجدال اللاهوتي والجدال الفردي اللفظي (كنتيجة لليأس) تجعل النظام الجمالي مستحيلاً (وقد يحدث أن يتم إخفاء ذلك بواسطة المحاكاة الساخرة، الباروديا Parodie) ما هو ممكن هو الإعفاء الذاتي اللانهائي الخاص بالندم، ولهذه الصيغة ما يشابهها في الكراهية التي تخلفها سلطة المرآة: إذ تستطيع صورة الوجه المنعكسة، هي أيضاً، أن تشكل صورة النفس. وسوف نعود لهذه التنويعات انطلاقاًمن المبدأ الأساسي في الاستبطان ـ الاعتراف حينما سنعرض للعلاقة الموجودة بين البطل والمؤلف في أعمال دوستوييفسكي. ونجد تعريفاً خاصاً للاستبطان ـ الاعتراف في الإهانة من خلال تحليلاتها الأكثر عمقاً وبالتالي الأكثر سوءا، إنها (أي الإهانة) الاستبطان ـ الاعتراف مقلوباً، إن أسوأ إهانة تسعى إلى أن تقول للغير ما يستطيع هذا الأخير بل وما يجب عليه قوله عن نفسه ("تغضبه في الصميم")، إن أسوء إهانة هي إهانة صائبة تجسد نبرة الغضب والسخرية، ما يقدر الآخر على قوله عن ذاته بنبرة الندم ـ الابتهال والذي يستفيد من موقعه المميز خارج الآخر ولغايات متعارضة تماماً، ("إلزم العزلة، لا وجود للآخر بالنسبة إليك").

سنقوم الآن بتقديم خلاصات. في الاستبطان ـ الاعتراف ليس هناك لا بطل ولا مؤلف، في غياب تموضع خارجي، وموقع قيم يسمح بالترابط بينهما: فالبطل والمؤلف ينصهران ويشكلان وحدة، إنه الروح الذي ينتصر على النفس في صيرورة يكون فيها عاجزاً عن إيجاد اكتماله وفيه بالكاد يفترض إيجاد ولو قليل من التماسك اللامكتمل في الإله، (إذ صار الروح ساذجاً)، وبديهي أن أية وقائعية روائية لا تكون فيه ممكنة كمكون جمالي دال، (مكتفية بذاتها ومحددة، غلاف للحدث المنغلق حول ذاته، التي تمتلك

بداية ونهاية لهما علة وجود إيجابية) كما أن عالم الأشياء يكون فيها مستحيلاً بدوره، بصفة المحيط الدال جمالياً أو كمكون وصفي فني (من مشهد وإطار ونمط حياة، الخ)، إن كل الحياة السيري، بوقائعه وأحداثه لا يكتفي بذاته ولا يمثل قيمة ما. (ولا يمكن لقيمة هذه الحياة إلا أن تكون قيمة فنية)، وليس من مقاصد الاستبطان ـ الاعتراف تشكيل الكل السيري لحياة معيشة بالقوة ولها وزنها، إن شكل العلاقة بالذات يجعل هذه القيم مستحيلة.

كيف يدرك القارئ الاستبطان ـ الاعتراف؟ ومن أي منظور تتم قراءته؟ إن إدراكنا له سيميل بنا إلى إجراء جمالي في مقاربة مثل هذه، لأن الاستبطان الاعتراف سيكون بمثابة مادة بناء خام تصير موضوعاً لمعالجة جمالية ما، أو محتوى قد يصير عملاً فنياً (سيريا بالدرجة الأولى) ومن وجهة نظرنا، سندخل عند القراءة، فيما تستند إلى موقعنا خارج ـ التموضعي، بالنسبة لذات الاستبطان الاعتراف. وكل الإمكانيات المرتبطة بهذا الموقع، وسنمنح دلالة الاكتمال لنهاية الاستبطان ـ الاعتراف، ولبعض تطويراته (لأننا نقع خارج الزمن)، وسندس فيه خلفية ما، (لأننا ندرك الذات الفاعلة، باعتبارها محددة بعصر وبمناخ تاريخيين ـ عندما نعرف هذا العصر وهذا التاريخ، وبصفة عامة فإننا ندركها بكل بساطة باعتماد ما نعرفه إضافياً)، وسنضعها داخل فضاء يشمل المتتالية المنفصلة لإنجازه إلخ، إن كل ما ندخله بهذه الصورة من الخارج لفائدة فائض إدراكنا، قد يمثل الشكل الجمالي لعمل فني ما. إن المتأمل يسعى إلى أن يصير مؤلفاً يلعب فيه بطل الاستبطان ـ الاعتراف دور الذات الفاعلة، (والمتفرج، بالطبع، ليس هو ذلك المبدع ـ المشارك كما هو الشأن في إدراك عمل فني ما، إذ هو يقوم بفعل مبدع أول). إن مقاربة كهذه للاستبطان ـ الاعتراف لا توازي الهدف غير الفني عن قصد. إن أي وثيقة إنسانية كانت في إمكانها أن تمثل موضوعاً لإدراك فني معين، وبالأحرى في الوثيقة المتكونة من حياة تراجعت مسبقاً نحو الماضي (إن الاكتمال الذي تمنحه الذاكرة الجمالية يجعلنا ملزمين بها). لكن

هذا الإدراك لا يوازي دوماً مقصداً أساسياً مفروضاً ومحدداً بالوثيقة المعينة، والأكثر من هذا فإن عمق وكمال الإجراء الجمالي يقتضيان أن نفهم مسبقاً المقصد خارج الجمالي المباطن للوثيقة في شموليتها واشتغالها الخاص. من سيكون يا ترى قارئ الاستبطان - الاعتراف؟ وما هي القراءة التي ستنصب حوله والتي بها يرتبط المقصد خارج الجمالي المباطن لها؟

ويتجلى الأمر الأساسي في أنه ليس هناك مؤلف قد يدعونا إلى إبداع مشترك، وليس هناك بطل قد يستدعي نشاطنا الجمالي حصراً، ويجعلنا نساهم بمعية المؤلف في ذلك، في اكتماله، إن الذات الفاعلة في الاستبطان - الاعتراف تقع أمامي داخل الحدث الوجودي. فهي تنشغل بإنجاز فعلها وهو فعل لا يستدعي من جانبه إعادة إنتاج ما (محاكاتية) أو تأملاً فنياً، بل يستدعي رد فعل - إجابة موازية (مثلما هو الشأن بالنسبة للدعوة الموجهة إلي فهي لا تتطلب مني إعادة إنتاجها أو عيشها أو محاكاتها أو إدراك مظهرها الفني، بل تتطلب مني أن أنفعل إزاءها بواسطة فعل - إجابة: فإما أصل إليها، أو ادفع بها بعيداً)، إنه فعل غير مباطن للدعوة، بيد أن التأمل الجمالي والإبداعية المشتركة Co – créativité فهو مباطن للعمل الفني (والأكيد أن ذلك ما يتم في صورة معطى اختباري)، أمامي هناك ذات فاعلة تقع في سياق الحدث الوجودي الذي يشملنا معاً، كما أن فعلي لن يعزل هذه الذات في الحدث، إن المستقبل الآتي للحدث يربطنا الواحد بالآخر، كما أنه يحدد ترابطنا (إذ نوجد الواحد أمام الآخر في هذا العالم). إن الموقع خارج - التموضعي يحافظ على نفسه - مستفيداً من مزيد من التوتر (وإلا فلن يكون منتجاً، إبداعياً)، فهو في خدمة الأخلاق - الدين وليس في خدمة الجمالية (الاستطيقا)، إذ بالإضافة إلى الذاكرة الجمالية وذاكرة التاريخ هناك الذاكرة الأبدية التي تنادي بها الكنيسة، الذاكرة التي لا تتم اكتمال الشخص (على المستوى الظاهراتي) وهناك تذكرة الكنيسة Le memento (لأجل من "رقد في الرب") والصلاة التي ترجو راحة النفس. إن الفعل الذي

يستدعي بالدرجة الأولى مقصد الاستبطان ـ الاعتراف هو الصلاة، صلاة تدعو بالمغفرة والتكفير عن الخطايا (صلاة جادة تقتضي حالة داخلية توازي ما نمنحه لذاتنا من مغفرة داخل نفسنا). إن الفعل الاجتماعي والثقافي غير كاف دوماً بل هو مبتذل. إن تحليل هذه الصيغة يتجاوز إطار عملنا الذي يقع حصراً على مستوى حب العالم. وهناك مظهر آخر في مقصد الاستبطان ـ الاعتراف إنه مظهر التشييد (المعرفة الأخلاقية ـ الدينية، العملية الصرف) الذي يتطلب منا أن نعيش الذات الفاعلة وأن نتماهى معها وأن نعيد داخل ذاتنا إنتاج حدثها الداخلي، لكن هذه العمليات لا تستهدف منح الذات اكتمالها وخلاصها بل ستتم لأجل ارتقاء روحاني، لأجل إغناء شخصي نابع من تجربة روحية: إن الاستبطان ـ الاعتراف يخبر ويقدم معرفة عن الإله، إذ كما سبق ورأينا، فبواسطة التحليل الاستبطاني المفرد للذات سوف تتجلى الذات الإلهية وبواسطة ذلك أيضاً فإن الإيمان ـ الحي مسبقاً في الحياة ذاتها (الحياة ـ الإيمان) يخترق الوعي (الدلالة البناءة في حكمة المرائي، مدعي التقوى، وجزئياً، في المزامير)، هذه هي المهمة التي يتطلبها الاستبطان ـ الاعتراف من القارئ، وهذا لا يقصي كل مقاربة جمالية أو معرفية، لكن هذين الإجرائين لا يتمان مقصد الاستبطان ـ الاعتراف فيما هو جوهري فيه.

## 2 ـ السيرة الذاتية والسيرة

سنقوم الآن بفحص السيرة الذاتية وبطلها ومؤلفها، حيث إن أشكالا وسيطة وفريدة وموسومة بالتناقضات (امتدت هذه الأشكال من الاعتراف إلى السيرة الذاتية) الداخلية، ظهرت مع نهاية العصر الوسيط الذي لم يكن يعرف القيم السيرية وبداية عصر النهضة، وقد وجد هذا الشكل الهجين عند أبيلار Abelard في مؤلفه Historia

calamitatum mearum الذي تتجسد فيه أولى القيم السيرية وهو اعتراف مشوب بالجدال الفردي اللفظي والذي تكتسب فيه النفس دعامتها خارج الإله، أما عند بطرارك Pétrarque، فتهيمن الغاية السيرية على الاعتراف بعد عناء كبير. الاعتراف أم السيرة؟ الخلف أم الإله؟ القديس أغسطين أم بطرارك؟ البطل أم القس؟ هذا هو المأزق الذي يخترق ـ مع نزوع إلى الطرف الثاني ـ حياة وأعمال بطرارك جميعها والذي يتجلى بوضوح كبير في مؤلفه "الخلوة السرية" Le Secretum (ونجد المأزق نفسه في النصف الثاني من حياة بوكاشيو Baccace) ومع بداية عصر النهضة لم يكن من النادر أن يظهر الاعتراف في السيرة التي لا تكتفي بذاتها، ولكن القيمة السيرية هي ما ينتصر في الأخير (إنه صراع مماثل قائم على التنازلات أو انتصار هذا المبدأ أو ذاك، ونجد ذلك في اليوميات الحميمية كما هي في العصر الحديث، إذ إنها تستلهم الاعتراف أو السيرة، فكل كتابات تولتسوي المتأخرة هي عبارة عن اعتراف، وبحكم ما نعرفه عنها فاليوميات الحميمية هي سير ذاتية كلياً وينسحب ذلك على اليوميات الحميمية عند الكلاسيكيين والتي لا تعكر صفوها أي نبرة ندم). مبدئياً، ليس هناك تمييز واضح بين السيرة الذاتية والسيرة، وهذه نقطة أساسية، إن التمييز موجود طبعاً وقد يكون هاماً، لكن ليس على مستوى القيم داخل غاية وعي ما، إذ في السيرة أو السيرة الذاتية تشكل العلاقة بالذات، بـ "أنا لأجل أنا" عنصراً مكوناً ومنظماً للشكل الفني.

إني أقصد بالسيرة أو السيرة الذاتية (أي سرد حياة ما) الشكل المباشر أكثر إن أمكن والذي يكون متعالياً علي ومن خلاله أعمل على صوغ أناي صياغة موضوعية وكذلك صياغة حياتي على المستوى الفني. أما الآن فسوف نقوم بفحص شكل السيرة من منظور ما قد يصلح لموضعة الذات وذلك على مستوى التطابق المفترض بين البطل والمؤلف وللدقة أكثر لما يتفرد به المؤلف في

علاقته بالبطل (حيث إن تطابق البطل والمؤلف هو تناقض في الألفاظ مادام المؤلف يشكل جزء لا يتجزأ من الكل الفني، وباعتباره كذلك لا يمكنه داخل هذا الكل أن يتطابق مع البطل الذي يشكل فيه جزء لا يتجزأ أيضاً، إذ إن التطابق داخل الحياة ـ بين الشخص المتحدث عنه والشخص الذي يتحدث لا يبطل التمييز الموجود داخل الكل الفني، وتبعاً لذلك قد نتساءل لمعرفة: كيف أتمثل ذاتي؟ وسيتميز هذا السؤال عن سؤال آخر هو: من أنا؟) إننا لن نهتم بالسيرة الذاتية في فهمها كتواصل وكإخبار عن الذات وحتى لو تجسدت في حكاية (سرد) منظمة غير أنها لا تحقق قيمتها السيرية على مستوى فني. أو قد تتبع غاية عملية أو موضوعية، ولا تضطلع السيرة بأي دور فني وذلك في شكلها العلمي كما في سيرة رجل عظيم مثلاً، كما أننا لن نهتم بهذا الدور العلمي ـ التاريخي. أما تلك العناصر المسماة سير ذاتية في عمل فني ما فهي متعددة بصورة لا نهائية وقد تكون بمثابة اعتراف أو عرض عملي موضوعي صرف يجسد فعلاً معيناً (فعل معرفي أو فلسفي أو سياسي أو عملي الخ)، وقد تكون عبارة عن عناصر غنائية في نهاية المطاف، إنها تهمنا في الحالة التي تكون فيها سيرية وبعبارات أخرى، عندما تصلح لتحقيق الغاية السيرية.

والقيمة السيرية، من بين كل القيم الفنية، هي أقلها تعالياً على الوعي بالذات، وبفضل ذلك فإن المؤلف، في السيرة، يكون قريباً جداً من بطله (ولا يتأتى له ذلك في أي موضع آخر)، وقد نقول إنهما بدائل للأمكنة التي يحتلانها بالتوالي، ولهذا السبب فإن التطابق يكون ممكناً بين البطل والمؤلف (خارج حدود الكل الفني)، وقد تشكل القيم السيرية المبدأ المنظم للحكاية التي تروي حياة شخص آخر وقد تكون مبدأ منظماً لما عشته بنفسي، للحكاية التي تروي حياتي وقد يمنح الشكل للوعي وللرؤية وللخطاب المتكونة جميعها لدي عن حياتي الخالصة.

والشكل السيري هو الشكل "الواقعي" أكثر إذ فيه تظهر بدرجة أقل طرائق الاكتمال والنشاط المحول عند المؤلف والموقف الذي يوجد فيه هذا الأخير (على مستوى القيم) خارج البطل، ولا يعدو أن يكون فيه التموضع الخارجي زمكانياً Spatio – temporel إذ ليس هناك حد فاصل لتحديد شخصية (طبع) ما، ولن يكون ثمة متخيل روائي موسوم بانتهاءه وبالتوتر الذي يمارسه. والقيم السيرية قيم مشتركة بين الحياة والفن وبعبارة أخرى فهي قد تحدد الأفعال العملية وأهدافها. إنها أشكال وقيم "جمالية الحياة". مؤلف السيرة هو "الآخر" الممكن، هو من أقبل، بكل طواعية، أن يكون لديه نفوذ علي. وفي الحياة هو من يوجد بجانبي وأنا أمام المرآة، أو حينما أحلم بالمجد، عندما أشكل لنفسي حياة خارجية، إنه الآخر الممكن الذي اخترق وعيي والذي يحكم سلوكي، في الغالب، وحكم القيمة لدي، ومن يحتل مكانه في رؤيتي لذاتي ومن يحافظ معه وعيي على ليونته الكافية. (إن الحياة الداخلية - التي يمارس فيها النفوذ ضغطاً على الآخر - قد أصبحت مستحيلة وهنا ينشب الصراع ضد الآخر بغية تخليص "أنا" لدي في كل صفاءه) إنه الآخر الذي قد يصير قريني المخادع إذا فسحت له المجال، إذا لم أنتصر عليه، الآخر الذي قد أتعايش معه بكل عفوية وسذاجة، أعيش معه حياة نشيطة وسعيدة، وقد يضعني هذا الآخر تحت نفوذ القدر، هذا النفوذ الجتمي، ويكون هذا الآخر نشيطاً في الذكرى المتكونة لدينا عادة عن ماضينا، وقد يسم سجل القيم الذي يتم استحضار الذات بداخله، (ففي ذكريات الطفولة تلتحم الأم بذاتنا). إن الصيغة الساكنة التي يتم فيها التذكر، تذكر الماضي البعيد، هي ذات طبيعة جمالية، ومن الزاوية الشكلية يقترب التذكر من الحكي (إن الذكريات المضاءة بمستقبل المعنى هي ذكريات تأنيبية، إذ إن ذاكرة الماضي تكون خاضعة لإجراء جمالي، أما ذاكرة المستقبل فهي ذات طبيعية أخلاقية.

ولا يدخل هذا الآخر الذي يمارس نفوذه علي في صراع مع "أنا لأجل أنا" وذلك لأني، على مستوى القيم، لن أنفصل عن عالم الآخرين، في حدود إدراكي لذاتي داخل جماعة ما - داخل أسرتي أو بلدي أو داخل الثقافة الكونية. إن لموقع قيمة الآخر نفوذ علي بالنسبة لي، هذا الآخر الذي قد يتحكم في سرد حياتي، وأكون متفقاً معه كل الاتفاق داخلياً. ومادامت حياتي تساهم في القيم التي أقتسمها وتثبت داخل عالم أقتسمه مع الآخرين، فإن هذه الحياة يتم التفكير فيها وبنينتها وتنظيمها على مستوى الوعي الممكن المتوفر لدي عن الآخر والمبنين مثل المحكي الذي يقوم به الآخر تجاه الآخرين (أي الخلف). وسيقوم وعي السارد الممكن وسياق قيم هذا السارد بتنظيم فعلي وفكري وشعوري هناك حيث يساهم هؤلاء في عالم الآخرين. إن كل مظهر من مظاهر حياتي قابل لأن يدرك في كل المحكي (قصة هذه الحياة التي قد تتداولها كل الألسن)، إن تأمل حياتي ليس إلا استباقاً للذكرى التي ستخلفها هذه الحياة في ذاكرة الآخرين - ذاكرة خلفي وأسرتي وبكل بساطة جميع المقربين مني (وامتداد طابع الحياة السيري يكون متغيرا)، كما أن قيما مماثلة ستتحكم في تنظيم حياتي وفي تنظيم ذكراي، ولأن الآخر مجرد نتاج هو من صنعي، موجه لاستعمال معين ومتحقق من طرفي، ولأن قيمه محددة داخل حياتي (شأن قيم الأم المحددة في الطفولة)، فإنه يصير مؤلفاً لحياتي؛ مؤلف معقول بالنسبة إلي داخليا، ويمثل نفوذاً لدي. إن الآخر الموضوع بإرادتي الكلية يقودني ولا أستعمله كأداة، (لا يتعلق الأمر بعالم الآخرين داخلي وإنما بي داخل عالم الآخرين وبـ "أنا" يساهم في هذا العالم)، ليس هناك أي عنصر مشوش، فالبطل والسارد الواحد بديل للآخر، من منا - أأنا أم الآخر؟ - يبدأ الحكاية التي تسرد الآخر، هذا الآخر الذي أحيا معه نفس الحياة ومعه أقتسم نفس القيم، داخل الأسرة أو البلد أو داخل الإنسانية؟ إن ذلك لا يهم كثيراً، إني ألتحم بالحكاية عبر نبرة وخط شكلي مشتركين بيننا، وإذا لم أنفصل عن حياة يتشكل أبطالها من الآخرين - عالم يصلح لهم كمحيط، أي ذاتي، سارد

هذه الحياة ـ فإني أجد نفسي متجسداً في أبطال هذه الحياة، وإذا سردت حياتي التي يتشكل أبطالها من الآخرين بالنسبة لي، فإني ألتحم شيئاً فشيئاً بالبنية الشكلية للحياة (فأنا لست بطلاً لحياتي بل أشكل جزءاً منها فقط)، وفيها آخذ هيئة البطل ملتحقا بنفسي وبحكايتي الخالصة، ومن جراء ذلك تنتقل الأشكال التي عبرها أدرك قيم الآخر، إلى ذاتي، هناك حيث أتحد بالآخرين. وبهذا الشكل يصير السارد بطلاً، وعندما يشكل عالم الآخرين، وقيمه، نفوذاً بالنسبة لي، فإنه يحتضنني وقتها باعتباري آخراً (هناك بالضبط حيث يمكنه التوفر على نفوذ). والكثير من سيرتي لا أعرفه سوى بواسطة ما سيقولونه عني، هم أقاربي، بنبرتهم العاطفية الخالصة، وعن ميلادي وأصولي، والأحداث التي عاشتها أسرتي في بلدي عندما كنت صغيراً (كل ما يصعب فهمه وإدراكه من طرف الطفل)، وهي عناصر ضرورية لتشكيل ـ واضح شيئاً ما ومتجانس ـ صورة شاملة عن حياتي، وعن العالم الذي توجد داخله هذه الحياة، عناصر لا أعرفها، أنا، كسارد لحياتي سوى عبر ألسنة أبطال هذه الحياة، عبر الآخرين، إذ بدون محكي الآخرين فإن حياتي ستكون مبعثرة داخلياً، عدا أنها ستكون متناثرة من حيث محتواها، وفاقدة للقيم التي تضمن الوحدة السيرية. إن شذرات الحياة المعيشة من الداخل (وهي شذرات من منظور وحدة الكل السيري) لا تستطيع أن تضمن سوى الوحدة الداخلية لـ "أنا لأجل أنا" (الذي يشكل وحدة المقصد المستقبلية)، كما تضمن وحدة الاستبطان ـ الاعتراف لا وحدة السيرة، لأنها ليست سوى وحدة معطاة ـ مرتقبة لدى "أنا لأجل أنا" من الداخل، هي المباطنة لوحدها للحياة التي أنا بصدد عيشها. ويبدو كل مبدأ وحدة داخلي غير مجد بالنسبة للمحكي السيري، و"أنا لأجل أنا" لدي عاجز عن سرد أي شيء كيفما كان. لكن موقع القيم الملازم للآخر ضروري في السيرة، موقع هو أقرب كثيراً مني، كما أنني أتسلل إليه مباشرة عبر أبطال حياتي، أولئك الآخرين، عبر ساردي هذه الحياة، وهكذا قد يصير البطل ساردا لحياته، وبالتالي فشريطة المساهمة في

قيم عالم الآخرين يمكن للصوغ الموضوعي السيري الشخصي أن يتمتع بسلطة ويكون منتجاً، ويمكن لموقع الآخر في - الآخر مؤلف حياتي المحتمل - أن يجد دعامته ويخلصه من براثن ما هو عرضي، وكذلك إعطاء أساس للتموضع الخارجي الخالص دعامة قوية ترتكز على عالم الآخرين الذي لا أنفصل عنه، وعلى قوة قيم الغيرية في والطبيعة الإنسانية في. لن تكون مجرد مادة بناء خام، سلبية، بل بمثابة مادة منحتها مصداقيتها وشكلها دون أن تكون بالضرورة، مع ذلك، خالية من كل عناصر غير منظمة وفوضوية.

وسنجدنا أمام نوعين سيريين أساسيين: وتبعاً لهما ينشأ وعي القيم وبنينة العالم وفقاً لاتساع العالم السيري (امتداد سياق القيم الممكن إدراكها في الوعي) ووفق السلطة التي تمتلكها الغيرية. وهكذا فإن النوع الأول ينتمي للمغامرة البطولية (فترة عصر النهضة وتيار"العاصفة والعاطفة المندفعة Sturm und Drang، والنزعة النيتشوية nietzschéisme)، أما النوع الثاني فهو اجتماعي - عائلي (النزعة العاطفية، وإلى حد ما الواقعية)، فلنفحص في البدء خصائص النوع الأول من القيم السيرية التي تسم المغامرة - البطولية ونجد: 1 - إرادة التحول إلى بطل، وأن تكون له أهمية في عالم الآخرين. 2 - إرادته أن يكون محبوباً وأخيراً 3 - إرادة عيش الوقائعي الروائي l'événementiel romanesque وعيش تنوع الحياة الداخلية والخارجية. إن هذه القيم السيرية الثلاث التي تنظم حياة وأفعال البطل السيري قيم جمالية بالنسبة إليه وقد تشكل كذلك القيم التي تنظم التمثيل الفني لحياته من طرف مؤلف ما، وهي قيم ذات طبيعة فردانية Individualiste، لكنها فردانية ساذجة لا تنعزل عن عالم الآخرين وهي تساهم في الغيرية الوجودية التي هو في حاجة إليها والتي من سلطتها يأخذ قوته الخالصة (إن "أنا لأجل أنا" المنعزل يتعارض مع الآخر بصفته تلك، كما هو الشأن في الاعتراف المشوب بالجدال الفردي اللفظي. هذه الفردانية الساذجة مرتبطة باشتغال مشوش، فطري وعفوي، وسنتوقف الآن عند أولى هذه القيم السيرية: إرادة التحول إلى بطل داخل الحياة والتوفر على أهمية في عالم الآخرين والوصول إلى المجد.

إن التوق إلى المجد ينظم حياة البطل، والمجد هو الذي ينظم محكي حياته ـ تمجيده، التوق إلى المجد يعني الوعي بالانتماء إلى تاريخ الإنسانية الثقافي (قد يكون تاريخ أمة)، إنه منح المصداقية للحياة الشخصية وبناؤها على الوعي الذي سيتكون لدينا عن هذه الإنسانية. إنه التطور والنمو في الغير ولأجل الغير، لا في ذاتنا ولأجل ذاتنا، وهو يعني أيضاً احتلال مكان داخل العالم يقع بالقرب من المعاصرين والتابعين (الخلف) فالمستقبل يحتفظ طبعاً بأهميته المنظمة للإنسان الذي يرى قيمه في المستقبل ويحكم ذاته انطلاقاً من هذا المستقبل، ورغم ذلك ليس بالمستقبل المطلق في المعنى ولكن المستقبل (الغد) الزمني، التاريخي الذي لا ينفي وإنما يمدد الحاضر عضوياً، إنه مستقبل الآخرين ـ الخلف ليس مستقبل "أنا لأجل أنا". (عندما يتحكم مستقبل المعنى (المطلق) لوحده فإن المبدأ الجمالي ينفصل عن الشخص بصفته تلك، ونتيجة لذلك يفقد دلالته وتموت القيمة السيرية) يتعلق الأمر بجعل الآخرين أبطالا، وبناء صرح للبطل نساهم فيه وإليه نسكن، ومنه سنتحكم في الصورة المستقبلية المتكونة لدينا عن ذاتنا، التي يتم إبداعها في مشابهتها للغير. الإدراك العضوي للذات المدمجة في تاريخ الإنسانية المصاغة بطولياً، التي نساهم فيها وفيها نكبر ومن خلالها نفكر في أشغالنا وأيامنا، ذلك ما يشكل المبدأ البطولي للقيم السيرية. إن الصيغ المشوشة تتغير وفق الوزن الذي تتمتع به قيم المعنى الموضوعية الخالصة بالنسبة للشخص. إن الرغبة في المجد والإحساس بالاندماج في الوجود البطولي التاريخي قد تكون مصاحبة للمواساة، أما الأشغال والأيام فتبقى محكومة بدلالات المعنى الخالصة، وبعبارات أخرى فإن المستقبل الزمني لن يسلط إلا ظلاً خفيفاً على مستقبل المعنى وبفضل ذلك فإن السيرة ستتفكك تاركة المكان لتحليل استبطاني هو بمثابة عرض عملي وموضوعي، أو للاستبطان الاعتراف.

والحب هو المظهر الثاني في القيم السيرية من النوع الأول. الرغبة في أن يكون المرء محبوباً، الوعي والرؤية والشكل التي يفترض أننا

نمتلكها في وعي "الغير" المحب، والرغبة في جعل هذا الحب المأمول للغير فيه قوة منظمة ومحركة للحياة، وهذا مسلك للنمو والتطور في مناخ وعي "الغير" المحب. وإذا كانت القيم البطولية تحدد الفترات الأساسية والوقائع في الحياة الاجتماعية - الخاصة، والثقافية - الخاصة، والتاريخية الخاصة والمفاخر والتوجه الإرادي الأساسي في الحياة - فإن الحب يحدد فيها التوتر الانفعالي مادام يتصور ويكشف التفاصيل الداخلية والخارجية لهذه الحياة.

إن جسمي ومظهري الخارجي ولباسي ومجموعة التفاصيل الداخلية - الخارجية لنفسي، وأدق التفاصيل الحياتية المنعدمة القيمة والتي لا انعكاس لها في السياق التاريخي البطولي - في الإنسانية، في الأمة (كل ما هو تافه من منظور تاريخي، وغير راهني، سوى في سياق حياتي)، كل ذلك يتلقى وزنه من حيث القيم ويتم التفكير فيه، وسوف يمنح شكلاً في الوعي المحب عند الآخر، فكل العناصر الخاصة سوف يتم ترتيبها وحكمها بما أرغب في أن أصيره داخل وعي الآخر، وبالصورة المفترضة لصورتي التي سوف أنشئها انطلاقاً من قيم هذا الوعي (طبعاً، باستثناء كل ما في خارجيتي - كينونتي ونمط حياتي، الخ - هو محدد ومقيد بالطباع (الأخلاق) وبالصفة الاجتماعية وبوعي القيم الخالصة بالغير هي الأخرى. إن الحب يدخل على هذه العناصر خارج التاريخية في حياة ما، أشكالاً فردية موسومة بتوتر انفعالي أقوى.

في الحب يعمل الإنسان على تجاوز ذاته توجهه في ذلك قيم يحددها ويحكمها نفوذ الآخر - الآخر الذي فسح له المجال كي يستقر فيه (التنظيم الشكلي للحياة الداخلية والخارجية، التعبير الغنائي للحياة، دور المحبوبة في شعر الأسلوب الجديد Dolce stil nuovo: مدرسة بولونيا ورائدها جيدو جينتشلي Guido Guinecelli، ودانتي Dante وبطرارك)،

وبالنسبة للبطل نفسه فإن الحياة تصير جميلة وتسايره وتمنحه معنى جماله الخالص لأجل توتر يستدعيه النفوذ المنشود لوعي الغير، المحب. لكن الحب ينبثق أيضاً في المدار التاريخي ـ البطولي لحياة بطل، ـ ويلتقي اسم "لور" Laure بالتاج المخلل Lauriers (لورا ـ لورو ـ Laura – lauro) وستلتقي صورة الذات الموجهة نحو الخلف بصورة الذات كما تنطبع في نفس المحبوبة وتلتقي الأشكال الناجمة عن قوة قيم الخلف في قوة قيم المحبوبة، وتتقوى بالتناوب في الحياة وتنصهر في غرض وحيد داخل السيرة (وخاصة في النزعة الغنائية) ـ والشأن كذلك في السيرة الشعرية عند بطرارك.

وننتقل الآن إلى المظهر الثالث للقيم السيرية من النوع الأول ـ إلى الحاجة إلى الوقائعية الروائية. إذ يجب هنا أن نعيش حتى النهاية الواقعة بكل ما فيها من أحاسيس (مقابل التجزيء المتسلسل المحدد دوماً والمنجز، لحياة ما هو يومي بكل تنوع ما يتعاقب فيه أو لا يتعاقب، لا عبر سلسلات محددة ومكتملة. إن الوقائعية الروائية ترفض الاكتمال وتبقى مفتوحة كلياً، والفرح بالحياة الذي تتخذه هذه الوقائعية الروائية لا يعني، طبعاً، حيوية بيولوجية خالصة، إن مجرد التعايش والتجاذب البيولوجي لن يولد سوى فعلية الفعل factualité وتحققه، ولا يولد وعياً بقيمه (وبالأحرى منحه شكلاً). وعندما يتم إدراك سيرورة الحياة كقيمة وعندما تحمل هذه السيرورة بمحتوى، إذاك تنتظم الوقائعية الروائية في مجموعة الأحداث التي تضمن إنجاز قيم المعطى الذي يستدعيه محتوى حياة هي في صيرورة، إذ على مستوى قيم الوعي الذي يوجد فيه كذلك الصراع من أجل الحياة (غريزة البقاء البيولوجية، تكيف النوع) داخل شروط محددة لعالم قيم مكتسبة (في هذا العالم، وتحت هذه الشمس) على هذا المستوى تقع قيم المغامرة (الفاقدة كلياً لدلالات الموضوع والمعنى، إنها بكل بساطة وبشكل خالص، التظاهر بعيش الحياة بكل ما تحتويه من قيمة روائية ولكونها محررة من كل مسؤولية داخل الواقعة

الفريدة التي هي الحياة. إن فردانية المغامر هي فردانية عفوية وساذجة. إن القيمة الممنوحة للمغامرة تفترض عالم الآخرين المتحقق منه والذي يندمج فيه البطل ويقبل قيمه التي تؤسس وجوده: ويكفي أن نحرمه من هذه التربة وهذا المناخ (من هذا العالم بالذات) اللذين تؤسسهما قيم الغير كي تموت قيم المغامرة، ـ وهي فاقدة لكل ما يجعلها تتنفس ـ وبالتالي تكون المغامرة النقدية مستحيلة، إذ إن دلالات المعنى تفككها، أو هي تفقد كل أمل، وتيأس (إنها الحبل المشدود)، إنها المخاطرة، ففي الحياة الأرضية (في هذه الأرض السفلى، تحت أنظار السماء) حيث يجري الوجود، تكون قيم المغامرة مستحيلة بدورها. إن الوقائعية الروائية تنبع من التضاد اللاواعي: الفرح والحزن، الحقيقة والكذب، الخير والشر، جميعها تنصهر بلا انفصال في وحدة التيار الذي يجرف المغامر الساذج هذا الذي لا يحدد في فعله بسياق المعنى الذي سوف يعارض بقيوده "أنا لأجل أنا"، وإنما بسياق الآخر (إنها طبعاً ليست القوى العمياء في الطبيعة وإنما الطبيعة في الإنسان الفرد الذي تلقى علة وجوده وشكله، ولهذا فإن الخير والشر، والفرح والمعاناة تأخذ وزنها من حيث القيم بصفتها كذلك، هذا الوزن الذي سيقبله وزن أسمى من القيم الذي يتميز به محتوى الحياة بصفتها تلك، وهذا يجعل دلالتها تتوقف عن الإحالة إلى القيود اللامختزلة والتي قد تمثل قوتها الحاسمة والمحددة لحياة ما، لأنه في أساسه لن يتوفر على وعي بأنه الوحيد الذي يحتل مكاناً معيناً في الواقعة الوحيدة والفريدة التي هي الوجود، مقابل مستقبل المعنى.

إن روائية المغامرة هذه التي تنظم قيمها الحياة والأفعال ـ الأحداث عند البطل تنظم أيضاً محكي هذه الحياة عبر الموضوع الروائي الذي يجري بلا نهاية ولا سبب في شكل المغامرة الخالص: الاهتمام الذي تثيره الوقائعية والمغامرة في القارئ ـ المؤلف الساذج ليس اهتماماً متعالياً على الاهتمام الذي يقدمه داخل حياة البطل الساذج.

تلك هي المكونات الأساسية الثلاث للقيم السيرية في المغامرة - البطولية، وقد يهيمن أحد هذه المكونات في شكل معين وملموس، لكن تكون هذه المكونات الثلاث موجودة دوماً في سيرة النوع الأول، إنها الصيغة الأقرب أكثر لتلك الخاصة بحلم اليقظة حول الحياة، بيد أن العالم (نموذج البطل في "الليالي البيضاء" لدوستو ييفسكي)، فهو بطل سيري فاقد لكل عفويته وسذاجته وهو آخذ في التفكير في نفسه.

ويمتلك البطل السيري من النوع الأول سلماً من القيم وخصالاً سيرية من قبيل الشجاعة والشرف والعفو والكرم، الخ. وهذه أخلاقية فطرية تمس جوهر المعطى، إنها خصال موجهة لتجاوز وجود طبيعي ومحايد، لكنه مختبر داخل منظومة قيم (هي قيم الغيرية)، منظومة الوجود الثقافي والوجود الذي يتمتع بوزن داخل عالم الآخرين: النمو العفوي للمعنى في الوجود) خصال موجهة لتجاوز وجود طبيعي ومحايد في قوته العمياء (البيولوجية) باسم الوجود نفسه.

إن الحياة السيرية من النوع الأول تشبه رقصة ذات إيقاع بطيء (فالإيقاع السريع يناسب الغنائية Lyrisme). كل ما هو داخلي وكل ما هو خارجي يسعى إلى التطابق، في الوعي، مع قيم الغير، يسعى الداخلي ليصير خارجياً والخارجي داخلياً. نجد التصورات الفلسفية التي ظهرت على أساس هذا النوع السيري الأول وخاصة في جمالية نيتشه" الفلسفية، ونجدها، جزئياً، في تصورات "جاكوبي" Jacobi (الذي يصدر عنده العنصر الديني من الإيمان) وفي الفلسفة المعاصرة ذات التوجه البيولوجي، تتغذى بقيم ترد عليها من هذا النوع السيري الأول.

وننتقل الآن إلى تحليل السيرة من النوع الثاني: في هذا النوع الثاني يشكل التاريخ قوة منظمة لحياة الآخرين الإنسانية التي تساهم فيها وتوجد فيها حياة البطل من زاوية غير تاريخية (إنسانية التاريخ) وإنما

من الزاوية الاجتماعية (الإنسانية الاجتماعية) إنها إنسانية الأحياء (أحياء الحاضر) لا إنسانية الأبطال الموتى أو الخلف الموعودين للحياة، إنسانية لا ينصهر داخلها أحياء الحاضر ـ والعلاقات القائمة بينهم ـ إلا بطريقة عابرة، ففي التصور التاريخي للإنسانية ـ يتمثل مركز القيم في القيم التاريخية والثقافية المنظمة لشكل البطل وللحياة البطولية (العظمة، القوة، الأهمية التاريخية، النصر، المجد، وليس السعادة والبذخ والصفاء والعزة والشرف) وفي التصور الاجتماعي للإنسانية يتشكل مركز القيم من القيم الاجتماعية وقبل كل شيء، القيم العائلية (السمعة الطيبة" لدى المعاصرين، "الإنسان الطيب والصديق" وليس "السمعة التاريخية عند الخلف التي تنظم الحياة الخاصة والعائلية في الحياة اليومية الرتيبة)، في أدق تفاصيلها وأتفهها، الرتيبة، اليومية (العادية وليس الخارقة) ـ حياة لن يتعدى فيها الحدث الأكثر أهمية إطار القيم المثبتة في السياق العائلي أو تلحق المقربين منا الذين قد تتسع دائرتهم أو تضيق داخل الإنسانية الاجتماعية). ولن نجد المغامرة في هذا النوع السيري. بل ما يهيمن هو العنصر الوصفي ـ الالتصاق بالعادي من خلال الأشياء والأشخاص التي تمنح تنافر الحياة وزنها ومحتواها (ففي السيرة من النوع الأول كان هنالك المغامرون الكبار والشخصيات التاريخية والوقائع الكبرى. إن حب الحياة، في هذا النوع السيري الثاني، يخلق لذة المدة المستمرة التي تدخل ضمنها الأشخاص والأشياء المحبوبة: لذة العلاقة (لا الوجود في العالم وامتلاك أهمية فيه، وإنما الوجود مع العالم، تأمل هذا العالم وعيشه والحياة المجددة له). وسوف يطرأ على الحب، في سياق قيم السيرة الاجتماعية وبطريقة متعالقة، تحولات تضمن له ارتباطاً، ليس مع التاج المخلل ولكن مع قيم خاصة بهذا السياق، وسوف يتجلى دوره، مع ذلك، في ترتيب ومنح الشكل لأصغر تفصيل من التتفاصيل (خارج ـ دال) على مستوى القيم المتداولة بواسطة وعي الغير (والذي لا يتلقى شكله أو يتم التفكير فيه على مستوى الوعي بالذات).

وفي النوع السيري الثاني تكون صيغ الحكي فردية أكثر، بصفة عامة، لكن البطل الرئيسي ـ السارد ـ يكون شغله الشاغل هو أن يحب ويلاحظ، ويمكن القول إنه لا يتصرف، لا يفعل شيئا، إنه لا يصلح للوقائعية الروائية، إنه بالأحرى يحيا "اليومي" ويتجلى نشاطه كلياً في الملاحظة والسرد.

في هذا النوع الثاني نميز بين مستويين، في الغالب: 1 ـ حيث يكون البطل ـ السارد ممثلاً بذاته من الداخل، بمثل الطريقة التي نعيش بها عالم حلمنا الخاص، وتذكراتنا إذ نظهر كأبطال، أبطال ملتحمون قليلاً بالآخرين المحيطين بنا، مع فرق طفيف يكمن في أن السارد (متميزاً، في ذلك، عن الغير) يكون محدداً على مستوى داخلي ـ عدا أن التمييز بين المستويات ليس جازماً، في العادة ـ ويمكن القول إنه يوجد عند تخم السرد: إذ تارة يلتحم به ويشكل فيه بطلاً سيرياً وتارة أخرى يسعى للتطابق مع المؤلف (المؤتمن على الشكل) وتارة أخرى يقترب من موضوع الاعتراف (وهذا ما نجده في ثلاثية تولستوي Tolstoï: طفولة، مراهقة وشباب Enfance, Adolescence, Jeunesse إذ في "طفولة" لا يعتبر تمييز المستويات واضحاً كلياً، وفي "مراهقة" وخصوصاً في "شباب" يتم التميز أكثر ـ الاسقاط الذاتي وحماقة البطل؛ ويقترب المؤلف والبطل. 2 ـ أما فيما يخص الشخصيات الأخرى، فإن تمثيلها يشتمل على عدد كبير من السمات المتعالية عليها، وقد تتناسب مع الشخصية Caractère ومع النمونج أيضاً (هذه السمات المتعالية عليها تمنح لنا من خلال وعي البطل ـ السارد ـ وهكذا يلحق المؤلف بالبطل) وتكون حياتهما ملتحمة غالباً في شكل حلقات منتهية مادامت لم تلتق بالكل المنتهي للحركة الروائية وبحياة البطل السيري ـ بالسارد.

إن البنية المزدوجة المستوى في السيرة تخبر عن عالم سيري شرع في التفكك، إذ يكتسب المؤلف حساً نقدياً ويصير الموقع ذي التموضع

الخارجي الذي يحتله بالنسبة لكل الآخرين موقعاً مشترك الجوهر وهو يساهم قليلاً في عالم قيم الغير وتفقد منظومة قيم الغير سلطتها فيه. إن البطل السيري يكتفي بأن يكون هو من يرى ويحب لكنه لا يعيش الآخر، فالآخر يقع أمامه وهو يشرع في الانفصال واتخاذ حلة شكل متعالي عليه، هذان هما النوعان السيريان الأساسيان (وسأضيف بعض العناصر المكملة - الخاصة بالقيم السيرية مثل شجرة الأنساب (الجينيالوجيا) والأسرة والبلد ومصداقية التحديد الوطني لنمذجة وطنية خارج دالة والطبقة الاجتماعية والفترة التاريخية والنمذجة خارج - الدالة التي تحتويها فكرة الأبوة وفكرة الأمومة وفكرة العلاقة الدموية، في العالم السيري والسيرة الاجتماعية - العائلية وعلاقتها بالواقعية والعمل على احتواء الحياة الخاصة في سياق المعاصرة la contemporanéité. عزل قيم المعاصرة في علاقته بالماضي وبالمستقبل، الحياة منظور إليها في سياق القيم كما تتجلى في الصحافة الأسبوعية والصحافة اليومية والتعميم العلمي والآراء المتبادلة حول مسائل راهنية، الخ، القيم السيرية في النوع الاجتماعي العائلي وأزمة الأشكال المؤلفة Les formes auctoriales (أشكال التأليف)، - وحدتها المعرضة للانحلال. وحدة المؤلف والأسلوب، هذا هو الشكل السيري في تنويعاته الأساسية، وسنحلل الآن صيغ العلاقة التي تقوم في السيرة بين البطل والمؤلف.

حينما يبدع المؤلف بطلاً ما وحياة هذا البطل فهو يكون موجهاً من طرف القيم التي يستلهمها البطل داخل هذه الحياة، وفي إبداعه يعمل على تمديد ما تم إبداعه في حياة البطل؛ ومن حيث المبدأ ليس هناك تعارض بين وجهة النظر الجمالية ووجهة النظر التي انطلاقاً منها سوف يتم إدراك حياة البطل: إن السيرة تماثلية، إذ كل ما يراه المؤلف في بطله ويريده له هو ما يراه هو في ذاته ولذاته داخل حياته، وإذا كان بطل المغامرة يحيا الأحداث باهتمام فإن المؤلف، في التمثيل الذي يمنحه عنها، سوف يكون موجهاً

باهتمام مماثل له، يأخذه من أحداث البطل، وإذا أظهر البطل عن بطولية ما فإن المؤلف يصوغه بطولياً (Le héroïser). إن القيم والإمكانات الداخلية الموجهة للمؤلف في تمثيل البطل هي نفسها التي توجه البطل في حياته، لأن حياة هذا الأخير جمالية بصورة عفوية وساذجة (فالقيم الجمالية التي توجهها هي قيم جمالية وللدقة أكثر قيم ذاتية المحور ومماثلة)، وهكذا وبنفس العفوية والسذاجة سيكون فعل الإبداع تماثلياً كذلك. (إن قيم المؤلف ليست جمالية صرف وهي لا تتعارض مع قيم الحياة، أي القيم الأخلاقية ـ المعرفية)، والمؤلف ليس فناناً صرفاً كما أن البطل ليس موضوعاً أخلاقياً صرفاً. والمؤلف بصفته كفتان سوف تكون له نفس قناعات البطل وسوف يحكم بحكم البطل (ما يرى جميلاً يراه جميلاً) دون أن يعارض هذا الأخير بالمعنى الأخلاقي الصرف لما هو جميل أو طيب. ومن حيث المبدأ، فبالنسبة للمؤلف يتعرض البطل لإخفاق المعنى وبالتالي لا يتطلب تخليصه على مستوى القيم التي قد تكون متعالية على حياته. ويأخذ في الحسبان موت البطل لكنها لا تنزع عن الحياة معناها مادامت لا تمثل نقطة الارتكاز الصالحة لتأسيس علة وجود خارج ـ دالة، من حيث المبدأ. والحياة، على النقيض من الموت، لا تستنجد بأي قيمة جديدة، فهي لا تريد أكثر من أن يحتفظ بها في الذاكرة وأن تسجل كما جرت، وهكذا فإن المؤلف في السيرة يكون متفقاً مع البطل، لا عندما يقتسم معه إيمانه وقناعاته وحبه فحسب بل كذلك عندما يقوم بفعل إبداع تماثلي موجهاً في ذلك بقيم هي قيم البطل ذاته في حياته الجمالية، فالسيرة هي النتاج العضوي لفترات عضوية.

ويكون المؤلف ساذجاً في السيرة، إذ تكون له قرابة مع البطل، وقد يحل كل منهما مكان الآخر (ومن هنا إمكانية التطابق في الأشخاص داخل الحياة أي في السيرة الذاتية)، ولا يتطابق المؤلف مع البطل إذ هو عنصر مكون للعمل الفني، إنهما اثنان ومع أنهما لا يدخلان في تعارض فإن سياق قيمهما معاً له الطبيعة نفسها.

إن المؤتمن على وحدة الحياة ـ البطل ـ والمؤتمن على وحـدة الـشكل ـ المؤلف ـ ينتميان معاً إلى عالم القيم نفسه فالمؤلف، المؤتمن علـى الوحـدة الشكلية المكتملة لن يعمل على تجاوز مقاومة البطل، على مـستوى معنـى الحياة (الأخلاقية المعرفية)، ويوجد البطل في حياته تحـت نفـوذ المؤلـف الآخـر المحتمـل وهمـا الاثنـان ـ البطـل والمؤلـف ـ يـشكلان الآخـرين، وينتميان لنفس عالم القيم ذات السلطة وهي قيم الآخرين، كما أن النـشاط المبدع لدى المؤلف لن يقودنا إلى مـا وراء هـذه الحـدود: إنـه يوجـد كليـاً داخل الغيرية L'Altérité وهو متحد بالبطـل في سـلبيته الـساذجة ـ ولا يصدر إبداع المؤلف عن الفعل وإنما عن الوجود وهذا ما يجعـل الإبـداع في حالة قلق وفي الاحتياج المستمر. ويعتبر فعـل الـسيرة، إلى حـد مـا، فعـلا أحادي الجانب: لدينا وعيان دون توفر موقعين للقـيم، لـدينا شخـصان، وبدل "أنا" و"الآخر" هناك آخران اثنان. ولن يتجسد مبدأ غيرية البطـل، فالمهمة لم ترغم على ضمان خلاص الماضي، دون اعتبار المعنـى، ونـسجل هنا طبعاً لقاء وعيين متفقين، رغم ذلـك، كمـا أن عـالم قيمهمـا همـا معـاً يكاد يكون شبه متطابق، ولا يستفيد عالم المؤلف من المبدأ الذي يضمن له فائضه من القيم، كما لا يتـوفر المبـدأ الـذي وفقـه يحـدد وعيـان نفـسهما ذاتياً، الواحد بالنسبة للآخر (الواحد منهما سـلبي علـى مـستوى الحيـاة والآخر إيجابي على المستوى الجمالي).

وفي أعمق أعماقه، طبعاً، يعيش مؤلـف الـسيرة لا تطابقـه الخـالص مع ذاته ومع بطله، لأنه لا يمنح ذاته كلياً من خلال سيرة يحـتفظ فيهـا بمخرج داخلي يسمح لـه بـالهروب خـارج تخـوم المعطـى وإن مـا يجعلـه يعيش هو ذلك الفائض الذي يستفيد منه بالنظر إلى المعطـى ـ الوجـودي، لكن داخل السيرة لن يكون لهـذا الفـائض إلا تمظهـر سـلبي دون القـدرة على الوصول إلى تمظهر إيجابي وقد تم نقل فائض المؤلـف إلى البطـل وإلى عالمه الذي يكون إنجازه واكتماله معرضا للانحلال منذ ذلك.

وليس عالم السيرة بالمغلق أو المنجز كما أن مبدأ التخوم الصارمة لا يعزله داخل الحدث الذي هو الوجود، أكيد أن السيرة تساهم في الحدث لكنها تقوم بذلك عند نقطة التماس نقط، والحالة هذه أن مساهمتها المباشرة تتم على مقربة من عالم العائلة والوطن والثقافة والعالم المباشر الذي ينتمي إليه البطل والمؤلف وعالم الغيرية هذا يقدم تكثيفا معيناً للقيم ونتيجة لذلك يكون إلى حد ما معزولاً بطريقة طبيعية ـ ساذجة ونسبية كلياً، وبطريقة هي من حيث المبدأ غير نابعة من الجمالية. والسيرة ليست عملاً œuvre، إنها فعل عضوي وساذج يتم على مستوى جمالي داخل عالم مفتوح مبدئياً لكنه يتمتع بقيمه السلطوية الخالصة ويكتفي بذاته عضوياً. إن الحياة السيرية والخطاب السيري حول الحياة يسبحان في الإيمان والدفء النابع من هذه الحياة، والسيرة اعترافية بعمق وبصورة ساذجة مع ذلك (دون مساءلة مجددة) إنها تقتضي نشاطاً يرعاها بجدية، من الخارج، لكنه لا يفترض فيه أن يضطلع به المؤلف مادام هذا الأخير يقع داخل الحياة، هناك حيث يكون في اتصال مع البطل، بحاجة إلى هذا النشاط (ولنتذكر أنهما سلبيان معاً ويوجدان معاً، داخل عالم الوجود ذاته)، إنه نشاط يوجد بعيداً عن تخوم العمل l'œuvre في كليته (وهو ليس كلاً مكتملاً أو معزولاً)، إن السيرة (شأن الاعتراف) تحيل إلى ما وراء هذه التخوم الخالصة، (مادامت القيم السيرية خاضعة لنفوذ الغيرية، فإنها لا تكون مضمونة ولا تستند إلى شيء لأنها لا تستطيع أن تكون مؤسسة داخلياً إلى آخر المطاف، وفي اللحظة التي يستيقظ فيها الذهن لن تستطيع الحفاظ على نفسها إلا مقابل عدم الجدية مع نفسها).

إن المقصد السيري يعتمد على حميمية قارئ يساهم في عالم الغيرية نفسه، وهذا القارئ يحتل موقع مؤلف معين. إن القارئ الناقد يدرك السيرة كمادة شبه خام قابلة لتلقي شكل واكتمال فني، إن مثل هذا الإدراك يعوض فراغ مواقع المؤلف، وقد يصل هذا الإدراك إلى درجة تموضع خارجي كامل، مقحماً في العمل مبدأ متعاليا عليه وضامنا لاكتماله.

ومن البديهي أن السيرة المفهومة بهذه الطريقة هي شكل مثالي أقصى قد يميل إليه عمل له طابع سيري أو الأجزاء السيرية المدمجة في عمل غير سيري. إن أسلبة stylisation الشكل السيري ممكنة طبعاً في مقام المؤلف الناقد.

وقد يصير المؤلف مجرد فنان هناك حيث يكف عن أن يكون ساذجاً، هناك حيث لن يستطيع التجدر كلياً في عالم الغيرية هناك حيث سيقطع الرابط الدموي مع البطل، ومقابل قيم حياة البطل سيضع بدون توقف قيم الاكتمال المتعالية على الأبطال وسيضمن له اكتماله انطلاقاً من وجهة نظر هي، مبدئياً، متميزة عن وجهة نظر تم فيها عيش الحياة من الداخل من طرف البطل. وعلى امتداد المجال سوف يميل السارد إلى استخدام مبدأ الفائض المحايث لرؤيته والذي يفتقده البطل الذي سوف تكون جراء ذلك، علة وجوده مؤسسة، وهذه العلة متعالية عليه أصلاً) وهكذا يعمد نظر المؤلف ونشاطه إلى ضم والاشتغال على ما يمثل تخوم معنى البطل، مبدئياً. هذا المكان الذي منه تتوجه حياته نحو الخارج، وهكذا فإن الفصل المبدئي سيكون قائماً بين البطل والمؤلف، ومن الواضح أن السيرة لا تمنح كل البطل، فهذا الأخير لا يحتمل الاكتمال داخل إطار قيم سيرية.

إن السيرة هبة أتلقاها من الآخرين ولأجل الآخرين، لكنني أتصرف فيها بكل سذاجة وسكينة (ومن هنا كانت نبرات القدر المحتوم المسموعة في حياة لها وزنها على المستوى السيري) ومن البديهي أن التباين في السيرة، بين الأفق والمحيط، غير قار وليست له أهمية مبدئية: وسيكون فيها لفعل التجاذب دلالته القصوى. هذا كل ما أمكننا قوله عن السيرة.

### 3. البطل الغنائي Le héros lyrique

قد تصير الموضعة objectivation الغنائية للإنسان الداخلي موضعة للذات، وهنا أيضاً يكون البطل والمؤلف قريبان من بعضهما

كثيرا، لكن المؤلف يتوفر على عدد كبير من العناصر المتعالية على حياة البطل الداخلية، فمن داخلها لا تخضع الحياة الداخلية للإيقاع كما أنها لا تخضع للغنائية. إن الشكل الغنائي يقتحمها من الخارج ولا يجسد علاقة النفس بذاتها وإنما علاقة قيمة "آخر" ما بها، بصفته كآخر. وهذا يجعل تموضع المؤلف الخارجي، في الصيغة الغنائية، يتم بمبدأ وتوتر على المؤلف أن يجنيه من ذلك الامتياز الذي يضعه خارج البطل، واعتباراً لما سبق فإن المؤلف والبطل يكونان قريبان من بعضهما في العمل الغنائي كما هو الشأن في العمل السيري. ورغم ذلك، فإذا كان عالم الآخرين، في السيرة (كما رأينا سابقاً) وعالم أبطال حياتي يستوعبني كلياً، أنا باعتباري مؤلف له، مؤلف ليس لديه ما يعارض به البطل العتيد والقوي بسلطته الخاصة، إذا لم يكن بسابق اتفاق (فالمؤلف أضعف من البطل)، ففي العمل الغنائي نلاحظ عكس ذلك تماماً: نجد أن البطل يفتقد ما يعارض به المؤلف، إذ إن المؤلف يخترقه من كل الأنحاء، ولا يترك له في قرارة نفسه سوى استقلالية محتملة، إن انتصار المؤلف على البطل يكون كلياً مادام البطل لا يملك سلاحاً (ونلمس هذا الانتصار أكثر في مجال الموسيقى، إذ يتم مبدأ الغيرية في صورة شبه خالصة، وحيث تكون مقاومة البطل الممكن منعدمة)، وكل ما هو داخل يبدو موجها نحو الخارج كليا، نحو المؤلف، كما يبدو معرضا للمعالجة التي سيخضعه لها هذا الأخير. إن الموضوع والمعنى لا يظهران في العمل الغنائي، نظراً للطريقة التي سيعيشهما بها البطل، ونظراً لإمكانية معارضتهما باكتمال فني، وبالتالي السهولة في تطابق البطل مع ذاته، وهناك يكون معادلاً لذاته. (بل حتى في الغنائية الفلسفية يكون الموضوع والمعنى محايثان للمعيش ويتركزان في معيش يقصي اللاتطابق مع الذات ويمنع من الوصول إلى الحدث المفتوح ألا وهو الوجود، ونجدنا إزاء فكر معيش مسبقاً لا يؤمن سوى براهنيته الخالصة، والذي لا يفترض ولا يرى شيئاً خارج هذه

الراهنية). ما الذي يعطي المؤلف كل تلك السلطة على البطل؟ وما الذي يجعل البطل ضعيفا بتلك الدرجة، داخلياً؟ (الأقل جدية إن أمكن القول) ما الذي يجعل المعيش معزولاً كلياً في الحدث الوجودي؟ بعبارة أخرى، ما الذي يعطي القيم المرتبطة بالموقع المبدع تلك السلطة، في النمط الغنائي إلى الحد الذي يجعل الموضعة الغنائية للذات ممكنة؟ (التطابق في الأشخاص بين المؤلف والبطل، بعيداً عن إطار العمل l'œuvre (وقد يتكون لدينا الانطباع بأن الخطاب الغنائي ينبع من طرف واحد لا من طرفين، إذ إن تشكيلات المؤلف والبطل تتراكب وتتطابق مراكزها)، وتعتمد هذه السلطة / النفوذ على عاملين:

1 ـ في النمط الغنائي، تنعدم الطرائق التي تجسد الإنسان في الفضاء وتقحمه فيه. إذ لا يتم تحديد البطل أو تعيين موقعه في العالم الخارجي ونتيجة لذلك فهو لا يعطي الإحساس بـ "متناهي الإنسان في العالم" (أما لا متناهي الفكر في الصياغة الرومنطقية فهو لا يلائم بطريقة أفضل تمظهرات الشكل الغنائي). كما أن حياة البطل هي الأخرى لا تعرف ولا تتحدد بمتناهي متخيل روائي، وأخيراً، لن يكون للبطل متناهي الشخصية Caractère كما أن التخوم الواضحة لا تميز حياته الداخلية في كله (فالغنائية تتعامل مع لحظة من هذه الحياة، إن هذه السمة الأولى توهم بأن البطل يوجد في تمامه وأنه حافظ على موقعه الداخلي وممارسته الخالصة لإدراك ذاته، وبأنه يتعامل مع ذاته فقط ولذاته وبأنه مستقل، حر من كل قيد وبفضل هذا الوهم فإن المؤلف يخترق البطل في أعماقه ويضعه تحت نفوذه ويسيطر عليه كلياً عبر نشاطه، هذا النشاط الذي يتعاطاه البطل، بمحض إرادته. والمطلوب من المؤلف، بغية ممارسة نفوذه على البطل على هذا المستوى الداخلي الحميمي، أن يتضاءل حتى يصل إلى تموضع خارجي داخلي صرف بالنسبة للبطل، وعليه التخلي عن تموضعه الخارجي في الفضاء وعن تموضعه الخارجي الداخلي في الزمن (التموضع الخارجي الداخلي في الزمن (فالتموضع

الخارجي البراني L'exotopie extérieure لا ينفع سوى بالنسبة للتصور الواضح لمتخيل روائي منتهي)، والتخلي عن فائض الرؤية والمعرفة المرتبطة به حتى يحتل موقعا أكسيولوجيا (قيمياً) صرفاً، يقع خارج المسار الذي تتخذه غاية البطل الداخلية (وليس خارج الإنسان في كله)، خارج "أنا" مشدود إلى هذه الغاية، خارج مسار العلاقة الخالصة التي يحتمل أن يقيمها البطل مع ذاته. والبطل المستقل من الخارج، لا يكون مستقلا، بداخل ذاته في قيمه: فالآخر الذي اخترقه يحتفظ به بعيداً عن المسار الذي قد يوصل إلى علاقة القيمة بالذات، ويمنع هذه العلاقة من أن تصير وحدها القوة القادرة على منح البطل شكله وتنظيم حياته الداخلية (إنه سيمنعه من التأنيب والدعاء وتجاوز ذاته) ـ وهذا سيعرضه للمعطيٍ ـ المرتقب للحدث الواحد والوحيد الذي هو الوجود والذي لا يعرف حلاً، وحيث لا تتجسد فيه حياة البطل عبر الفعل، والخطاب الاستبطاني الموضوعي والاعتراف والدعاء (ففي النمط الغنائي يبدو الاعتراف والدعاء موجهاً لذاته ومكتفياً بذاته أو يميل إلى التطابق بفرح مع راهنيته الخالصة، دون اقتضاء أدنى شيء خارج ذاته في الحدث الآتي: فالتأنيب سيتم عبر لهجة ليست لهجة الندم وإنما نبرة تصديق، وسيتم الدعاء بدون حاجة واقعية إلى الرضى)، وهكذا فإن العامل الأول يظهر النفوذ الداخلي الذي يمارسه موقع قيم الآخر، الداخلي بدوره، على البطل.

2 ـ سلطة المؤلف هي سلطة "الكورس" (الصوت الجماعي). ففي النمط الغنائي يمثل النفوذ في أساسه، نفوذ الصوت الجماعي، (حيث يتلقى الوجود مصداقيته ودعامته في "الكورس")، إن الذي ينشد ويعبر بداخلي ليست الطبيعة اللامكترثة (التي لا تولد سوى ظواهر مشتهاة وأحداث متعدية لا التي تعبر عن قيمها مهما كان تمظهرها عفوياً). إن ما يمنح لتعبيري قوته وفاعليته ـ قوة وفاعلية تنبعان من القيم، لا من الطبيعة الساذجة ـ ويجعله يمارس سلطته ويحرز الانتصار هو انتماؤه للكورس، هناك بدل التموقع على مستوى الفعلية الخالصة والراهنية المادية، فإن

صوتي يجد نفسه منقولاً إلى مستوى آخر: مستوى وجود له مصداقية من الخارج، مؤكد في انفعاليته، إن الغنائية تمنح رؤية وإنصاتاً للذات، من داخل الذات، عبر الانفعالية والصوت الانفعالي لدى الآخر: إني أنصت لذاتي في الآخر، مع الآخرين، ولأجل الآخرين، إن الصوغ الموضوعي لذاتي على نمط غنائي هو الاتفاق على أن حس الموسيقى يخضعني لنفوذه، ويخترقني بل ويغمرني. حس الموسيقى الكورس الممكن، هاهنا تكمن سلطة الموقع الخارجي التموضع الذي يحتله المؤلف الداخلي بالنسبة لحياتي الداخلية الخالصة، أجدني في انفعال صوت آخر، وأتجسد في الصوت الآخر الذي ينشدني والذي أجد فيه مقاربة مألوفة لا ضطرابي الداخلي الخالص، وعبر نشيد نفس محبة فإني أنشد ذاتي. إن هذا الصوت الآخر، الوارد علي من الخارج، والمنظم لحياتي الداخلية الخالصة، أجدني في انفعال صوت آخر، وأتجسد في الصوت الآخر الذي ينشدني والذي أجد فيه مقاربة مألوفة لاضطرابي الداخلي الخالص، وعبر نشيد نفس محبة فإني أنشد ذاتي، إن هذا الصوت الآخر، الوارد علي من الخارج، والمنظم لحياتي الداخلية، إنه الكورس الممكن، إنه صوت متناغم مع هذا الكورس والذي يدرك خارج ذاته الدعامة الممكنة للكورس (إذ في الصمت والفراغ المطلقين لا يستطيع الصوت امتلاك مثل هذا الصدى، إن الانتهاك الشخصي والأعزل كلياً للصمت المطلق ينم عن قدر من الرعب والجحود، انتهاك يصير صراخاً يخيف ويستفز ذاته في راهنيته الخام والمنزعجة. إن الانتهاك الشخصي والاعتباطي كلياً للصمت يستدعي مسؤولية لا نهائية أو استخفافاً لا سند له. فالصوت لا ينشد إلا في مناخ الدفء، مناخ دعامته ممكنة للكورس ـ في انعدام العزلة الصوتية). إن حلم اليقظة الذي ينعكس على الذات قد يتم في صيغة غنائية لكنه لن يصير مبدعا بطريقة منتجة إلا إذا أحسن التحكم في موسيقى الغيرية، والغنائية هي الأخرى، وثوقية بعمق، ثقة محايثة للشخص القوي، صاحب السلطة، التي يعترف بها المؤلف بحب. ـ المؤلف المؤتمن على وحدتي المكتملة شكلياً.

ولن يكون لانفعالي صدى غنائياً إلا بانعدام إحساسي بمسؤوليتي المعزولة، وإنما يكون له ذلك عندما أحس أني متحد بقيم الآخر داخلي، عندما أحس سلبيتي في كورس الآخرين المكن، كورس سيحيطني من كل الجوانب وسيحميني ضد المعطى ـ المرتقب، الملح والمباشر الخاص بالحدث الوجودي، فأنا لم أخرج بعد من الكورس بصفتي بطلاً ـ مشاركاً الذي، باحتفاظه على قيم الكورس والغيرية المكثفة في نفسه، يكون قد أدرك مسبقاً عزلته ـ صفته كبطل تراجيدي (وكآخر أعزل). في النمط الغنائي أنتمي كلياً للكورس وهنا آخذ الكلمة، ففي الأشكال الغنائية يتوفر الحب، طبعاً، على قوة منظمة هائلة أكثر من أي موضع آخر، إنه الحب الفاقد لكل مادية، لكل دلالة الموضوع والمعنى، الذي ينظم حياة داخلية تكتفي بذاته ـ إنه حب المرأة، الذي يحجب الإنسانية الاجتماعية والتاريخية (الكنيسة والإله). ينبغي توفر مناخ حب قوي وحار لتكثيف حركة النفس، هذه الحركة الداخلية الخالصة الفاقدة لكل مادية، المتقلبة أحياناً (إذ لا يتم وسم هذا التقلب سوى في حب الآخر، إنها لعبة الرغبة في مناخ مثمل ومشحون بالحب، والخطيئة هي في الغالب: الهوى الخاطئ في الإله)، وغنائية الحب المفقود، هي كذلك لا تتحرك ولا تحيا سوى في الحب المكن، في استباق الحب (الأشكال النموذجية الغنائية للحب وللموت، الخلود منظور إليه كمسلمة للحب).

ويتوفر النمط الغنائي على شكل من التوالد الخاص ينجم عن انحسار السلطة الخارجية والقيم التي كنت أعترف بها للآخر داخليا، انحسار الثقة، ثقتي في دعامة محتملة منشودة في الكورس ـ هنا يولد الخجل الغنائي من الذات ـ خجل التضخيم الغنائي، خجل الجدية الغنائية، (الفجائية الغنائية ـ السخرية ـ الاستخفاف الغنائي)، وقد يبدو أننا نسمع صوتاً يتم رجه ـ يتوقف، ينقطع لأنه وجد نفسه فجأة خارج الكورس (وفي نظرنا ليس هناك تمييز فاصل بين الغنائية الكورالية والغنائية الفردية. فالغنائية تتغذى دوماً

بالثقة التي تمنحها لدعامة الكورس المحتملة، وتتم التباينات حسب التنويعات الأسلوبية وخصائص الشكل التقنية ويظهر الاختلاف فقط عندما تخبو الثقة التي كان يتمتع بها الكورس، هناك حيث يبتدئ توالد الغنائية، ولا يمكن للنزعة الفردية أن تتحد بنفسها بصورة إيجابية، دون أدنى خجل من تحديدها الخالص، لا يمكن ذلك سوى في مناخ الثقة والحب والدعامة المحتملة التي يضفيها الكورس، فالفرد لا يوجد خارج الغيرية)، وهذا ما نلاحظه في عصر الانحطاط وفي الغنائية المسماة واقعية (هينه Heine)، ونجد أمثلة لذلك عند بودلير BAUDELAIRE وفيرلين VERLAINE ولافورغ LAFORGUE، وبشكل خاص عندنا (في الاتحاد السوفييتي) هناك شلوتشيفسكي وأنينسكي(Sloutchevski – Annenski) وهما صوتان خارج الكورس، كما نجد في الغنائية أشكالا خاصة بالسانج ـ المتوهم، إذ عندما يشرع البطل في التخلص من نفوذ الغير (الذي سيفقد سلطته)، عندما يصير الموضوع والمعنى دالين مباشرة بالنسبة إليه (هو الذي سيجد نفسه فجأة أمام ذاته، داخل الحدث الوجودي، في ضوء المعنى المعطى ـ المرتقب) عندئذ سيكون البطل عاجزا، ولن يتطابق مع ذاته وفجأة سيكتشف عريه الذي سيخجل منه، وبالتالي تنهار الجنة (والغنائية في نثر بيلوي BELYJ مرهونة شيئاً ما بالتيار المرتبط بالسانج ـ المتوهم ، ونجد عند دوستوييفسكي أمثلة للغنائية النثرية التي تكمن قوتها الناظمة في الخجل من الذات، وهذا شكل قريب من الاعتراف المطبوع بالجدال الفردي اللفظي). هذا ما يمكننا قوله عن العلاقة القائمة بين البطل والمؤلف، هنا يتمتع المؤلف بموقع قوي، وذي سلطة، إذ يختزل استقلال البطل والغاية التي تسم حياته إلى أقصى وبالكاد يكون للبطل حياة فهو لا يستطيع سوى الانعكاس في نفس المؤلف النشيط ـ الآخر الذي يجعله تحت نفوذه، فالمؤلف لا يواجه أية مقاومة قد تصدر عن البطل، إذ ليس عليه سوى القيام بخطوة واحدة كيما يصير الخطاب الغنائي

شكلاً لا مادياً صرفاً، شكل عفو محتمل يشمل بطلاً محتملاً هو الآخر، (هذا البطل المؤتمن على المحتوى، على سياق القيم عبر الأدبية littérataires - Trans وحده البطل من يستطيع ذلك)، والخطاب الغنائي يكون معزولاً كلياً داخل الحدث الوجودي ولا يعنينا الفرق بين الغنائية الإنشادية والغنائية الابتهالية، إنه فرق يخص درجة الاستقلال الذي يتمتع به البطل بالنسبة للموضوع وللمعنى، وليس فرقاً طبيعياً.

## 4. الشخصية (المزاج. الطبع) le caractère

الآن سنفحص الشخصية caractère من زاوية العلاقة القائمة بين البطل والمؤلف، ولن ندخل في تحليلنا المبدأ الجمالي المتحكم في بنية الشخصية (المزاج - الطبع) مادام لا يهم قضيتنا مباشرة، ومن جراء ذلك ستكون آراؤنا حول جمالية الشخصية غير تامة. وتتميز الشخصية بوضوح عن كل أشكال التعبير لدى البطل التي درسنا حتى الآن. لم يسبق للبطل، لكل البطل، وسواء في الاستبطان - الاعتراف أو السيرة أو الغنائية، أن انضوى في المقصد الفني أو كان مركزاً للقيم أو لرؤية فنية، (إن البطل كان دوماً مركزاً لرؤية ما وهذا غير صحيح بالنسبة لكلهson tout ولاكتماله ومتناهي تحديده)، والاستبطان الاعتراف، بشكل عام، هو خلو من المقصد الفني، ولا نجد فيه بالتالي قيم الكل الجمالية الصرف، الكل في راهنيته. وتحدد السيرة لنفسها مهمة فنية أساسية هي تمثيل الحياة في قيمها السيرية، حياة البطل، ولا تستهدف تحديد هذا الأخير داخلياً أو خارجياً ومنحه صورة منجزة، والمهم ليس هو معرفة من كان وإنما معرفة ما الذي عاشه وما الذي قام به، وتشتمل السيرة، بالتأكيد، على مظاهر تحدد صورة البطل (الصوغ البطولي Héroisation) لكن لا يضمن أي مظهر منها اكتمال الشخص: والبطل دال بالنظر إليه كمؤتمن على حياة تاريخية بارزة ومحددة وغنية، فهذه الحياة هي ما يشكل مركز قيم الرؤية وليس كل البطل الذي ليست حياته، في تحديداتها، سوى تشخيصا لها.

إن المقصد الذي يريـد خلـق كـل البطـل، يكـون غائبـاً في الغنائيـة ويتكون مركز قيم الرؤية من حالـة داخليـة أو مـن حـدث لا يميـز البطـل فهذا الأخير ليس سوى مؤتمنا على معيش غير قادر على ضمان الاكتمـال الضروري الخاص بالكل. وإذا كنا قد اكتفينا بإبراز التقارب الموسـوم بقـوة شيئاً ما بين البطل والمؤلـف (والتطـابق بـين الأشـخاص مـن خـارج إطـار العمل الفني) ولو كان قد توفر لنا عدد متنوع من أشكال التعالق التي تربط البطل بالمؤلف، التي سبق عرضنا لها، فـذلك لأن نـشاط المؤلـف لم يكـن يهدف إلى وضع العمل على تخوم واضحة لفائدة بطل ما، وبالتالي تخـوم مبدئية تفصل المؤلف عن البطل (إذ كان اهتمامنا منصباً على العـالم الـذي كان يشمل البطل والمؤلف معاً).

إننا نقصد بـ "الشخصية" شكل للتعالق بين المؤلف والبطل هدفه تحقيـق كل البطل le tout du héros الذي تم تصوره كشخص محدد، ومنـذ الوهلـة الأولى يمنح لنا البطل ككل ومنـذ البـدء يـتم نـشاط المؤلـف علـى التخـوم الـتي تحصر البطل، ووظيفة كل شيء هو وسم الشخصية وتتلخص في وضـع الـسؤال (والإجابة عنه) لمعرفـة: مـن هـو؟ وسـيكون لـدينا، بـديهياً، مـستويان لإدراك القيم، وسياقان للقيم بالنسبة للوعي (الواحد منهمـا يـشمل قـيم الآخـر وينتـصر عليه): 1 ـ أفق البطل ودلالة نهجه الأخلاقي ـ المعرفي كما هو بالنـسبة للبطـل نفسه. 2 ـ سياق المؤلف ـ المتأمل الذي يصير بالنسبة إليه هـذا الـنهج، تمييـزاً لكل بطل ما، ويكتسب دلالة محددة وناظمة (الحياة هي نمط حياة)، والمؤلـف ناقـد (بـصفته مؤلـف، طبعـاً)، إذ يـستثير كـل الامتيـازات الـتي يقـدمها لـه تموضعه الخارجي الكامل إزاء البطل، ففي هذا الشكل من التعالق يكون البطـل مستقلاً، وحياً، وواعياً وعازماً في غاية حياته، وفي قيمـه الأخلاقيـة ـ المعرفيـة. إن المؤلف يوجد إزاء نشاط البطل وينقل هذا النـشاط إلى لغـة جماليـة، وسـوف يجد كل مظهر من مظاهر هذا النشاط الذي يقوم به البطل في حياتـه، تحديـده الفني، المتعالي على هذه الحياة.

وقد يتم بناء الشخصية Caractère وفق توجهين أساسيين: البناء الكلاسيكي والبناء الرومنسي، إن الأساسي بالنسبة للنوع الأول من البناء هو قيمة المصير الفنية، (إنا نعطي لهذه الكلمة، هنا، دلالة محددة ومعرفة كلياً، ستتضح فيما يلي من عرضنا).

1 ـ إن المصير، في الوجود، يعني القيام بتحديد كلي للشخص، موسوم بضرورة تحدد ـ قبلياً كل أحداث حياته، والحياة، بهذه الطريقة، ليست إلا إنجازاً لما كان، منهمكاً في تحديد وجود ما، فالشخص يبني حياته من داخل هذه الحياة، (فهو يفكر ويحس ويتصرف) وفق أهداف معينة، محققاً دلالات الموضوع والمعنى التي بواسطتها تتجه حياته: إنه يتصرف كما يجب لأن ذلك صحيح، ولأنه ضروري، ولأنه يرغب في ذلك، بيد أنه لا يحقق إلا ضرورة مصيره، وبعبارات أخرى، فهو يحدد ذاته داخل الوجود، ويحدد صورته الخاصة داخل الوجود. والمصير هو الكتابة الفنية للأثر الذي تتركه في الوجود حياة تنظمها أهدافها من الداخل. إنه التجسيد الفني للمخزون الذي. تدعه في الوجود حياة هي موضوع تفكير من كل الجوانب من داخل نفسها، وعلى هذا المخزون في الوجود أن يتمتع بمنطقه الخاص، وليس منطق أهداف الحياة نفسها، إنه المنطق الفني الخالص الذي يحكم وحدة الصورة وضرورتها الداخلية. المصير هو الفردية، أي التحديد الجوهري المرتبط بوجود الشخص المحدد لكل الحياة ولكل أفعال الشخص، وبهذا المعنى، فإن الفعل ـ الفكر هو أيضاً، لا يتحدد من وجهة نظر دلالته النظرية ـ الموضوعية وإنما من وجهة نظر الفردية بصفتها مميزة للشخص المحدد، المعطى باعتبارها (الفعل ـ الفكر) محدداً قبلياً بوجود هذا الشخص المحدد، المعطى، وبنفس الطريقة فإن جميع الأفعال الممكنة تكون محددة قبلياً بالفردية وهي تحققها. إن مجرى الحياة وأحداثها، في مجمله، وأخيراً الموت، سيتم إدراك كل ذلك على أنه ضروري ومحدد قبلياً بفردية الشخص المحددة وبمصيره، وعلى مستوى المصير ـ الشخصية ـ caractère فإن موت البطل ليست عبارة عن نهاية، بل هي اكتمال وبصفة عامة، فإن كل مظهر من مظاهر حياته يتخذ دلالة فنية،

ويصير ضرورياً، فنياً. من الواضح إذن أن تصورنا للمصير يختلف عن التصور المتداول الذي اعتدنا عليه، إن المصير، المعيش من الداخل كقوة خارجية لا عقلانية تحدد حياتنا، بغض النظر عن الأهداف وعن المعنى والآمال التي تسمها، إن هذا المصير لا يعني قيمة المصير الفنية بالمفهوم الذي نعطيه له لأنه، هنا، مصير لا يرتب الحياة في كل ضروري وفني، بل له بالأحرى، دور سلبي خالص يفسد الحياة التي تتوق إلى النظام الذي تقوم بإعداده أهداف ودلالات الموضوع والمعنى. وتستطيع بهذه القوة، تأكيداً، أن تمنح ثقة عميقة حينما يتم إدراكها كمقصد للإله. إن المقصد الإلهي يجدني راضياً لكنه لا يصير قوة ترتب حياتي لأجلي، (قد نحب، بصورة مجردة، مصيراً ما، لا وجه له، لكن أن ننظر إليه ك "كل" ضروري، له وحدته الداخلية وانتهاؤه الفني، فذلك أمر مستحيل)، إننا لا نفهم منطق المصير الإلهي فنحن نؤمن به. ونعتقد فيه، في حين أننا نفهم تماما منطق مصير بطل ما لكننا لا نؤمن به، (يتعلق الأمر بالفهم الفني وبقوة الاقناع في المصير، لا بقوة المعرفة الإدراكية)، إن المصير باعتباره قيمة فنية، هو متعالي على الوعي بالذات، المصير قيمة أساسية تنظم وترتب وتختزل كل ما هو متعالي على البطل إلى وحدة. إننا نستفيد من تموضعنا الخارجي إزاء البطل بغية فهم ورؤية كل مصيره، المصير ليس هو "أنا لأجل أنا" لدى البطل، بل هو وجوده، إنه ما هو معطى له، ما وجد نفسه عليه، إنه ليس بشكل معطاه ـ المرتقب، بل شكل معطاه، وتتبلور الشخصية ـ الطبع (caractère) الكلاسيكية ـ تدقيقاً، كـ "مصير"، (إذ يحتل البطل الكلاسيكي مكانا محددا داخل العالم، ونتيجة لذلك فإن حياته برمتها سوف تكون مرتبطة بمعنى إنجاز ممكن، كل ما ينجزه البطل فهو مبرر فنياً لا بإرادته الأخلاقية، الحرة، بل بوجوده المحدد، فهو يتصرف كذلك لأنه كذلك، ولا ينبغي أن يكون فيه شيء لا محدد بالنسبة لنا، فكل ما ينجز ينضوي تحت تخوم معطاة ومحددة قبلياً، بصورة مسبقة. (إذ ينجز ما كان ينبغي أن ينجز وما كان يستحيل أن ينجز)، إن المصير هو الشكل الذي وفقه ينظم ماضي المعنى، ماضي لا اكتشافات فيه ولا تجليات.

تجب الإشارة أنه لأجل بناء الشخصية الكلاسيكية الموسومة بالمصير، فإن المؤلف لن يسيطر طويلاً على البطل بل سوف يوظف، باعتدال، امتيازات التموضع الخارجي الزمني والظرفي الصرف، إذ سيوظف المؤلف الكلاسيكي تموضعه الخارجي في منظور الخلود، وبفضل ذلك فإن ماضي البطل هو الماضي الأبدي عند الإنسان، ولا ينبغي أن يكون التموضع الخارجي استثنائياً وآمناً، وأصيلاً (الرابطة الدموية لم تنقطع بعد، والعالم صاف، وليس هناك اعتقاد في المعجزات).

ويكون المؤلف الكلاسيكي دغمائياً (وثوقياً) أمام رؤية بطله للعالم، إذ إن موقعه الأخلاقي - المعرفي سيكون موضع نزاع أو للدقة أكثر لن يتم وضعه محل تساؤل، وفي غياب ذلك ستظهر لحظة الخطيئة، والمسؤولية - وتبعاً لذلك تنتفي الوحدة الفنية وكلية المصير، وسيجد البطل نفسه حراً من جديد ويمكن إذاك عرضه أمام محكمة الشرف، فإذا ما نزعنا منه الضرورة، فلا شيء سيمنعه من أن يكون مختلفاً، وحيثما أدخلنا فيه الخطيئة الأخلاقية والمسؤولية (وبالتالي الحرية الأخلاقية، والحرية بالنسبة للضرورة الطبيعية والجمالية)، فإنه يتوقف عن التطابق. أما موقع المؤلف ذي التموضع الخارجي بكل ما هو جوهري فيه (تخليص الآخر من الخطيئة والمسؤولية وتأمله خارج المعنى) فإنه سوف يفقد نظامه ويصير الاكتمال مستحيلاً.

ومن المعلوم أن الخطأ (الخطيئة) يجد مكانه في الشخصية الكلاسيكية (فبطل التراجيديا يكاد يكون مذنباً دوماً)، إلا أنه ليس خطأ أخلاقياً بل هو خطأ الوجود، ويتم غزو الخطأ بقوة الوجود لا بقوة المعنى في الحكم الأخلاقي الذاتي (الخطيئة إزاء الذات الإلهية وليس ضد المعنى). إن الصراع داخل الشخصية الكلاسيكية هو صراع ومعركة ضد قوى الوجود (ضد قوى وجود الغيرية طبعاً)، ضد أكسيولوجيا القيم الطبيعية وليس الأبعاد السيكولوجية أو المادية)، إنه ليس صراع دلالات المعنى (الواجب والضرورة هما من اختصاص أكسيولوجيا القيم الطبيعية) فهذه المعركة هي قضية درامية داخلية لا تتجاوز

أبداً حدود المعطى ـ الوجود، وليست قضية جدلية معنى الوعي الأخلاقي، ويقع الخطأ بكامله على مستوى قيم المعطى ـ الوجود وهو محايث لمصير البطل، ولهذا السبب يمكن نقل الخطأ كلياً خارج حدود وعي ومعرفة البطل (على الخطأ الأخلاقي أن يكون محايثا للوعي بالذات، وعلي أن أدرك ذاتي فيه بالنظر إلي كـ "أنا") في ماضي أصوله (إذ تمثل الأصول مقولة للقيم الطبيعية) ولقد كان بإمكان البطل الوقوع (وإنجاز) في الخطأ دون الشك في دلالة ما كان يقع (ينجز)، ومهما كان الأمر فإن الخطأ يحل في الوجود بالنظر إليه كقوة، وليس الخطأ هو ما يظهر للمرة الأولى في الوعي الأخلاقي الحر عند البطل، إنه ليس البادئ الحر مطلقاً

ما هي أرضية القيم التي ستتجدر فيها الشخصية الكلاسيكية؟ ما هو سياق القيم الثقافية الذي بداخله يمكن للمصير أن يتجلى كقوة إيجابية قادرة على تقديم الاكتمال والتنظيم الفنيين لحياة الآخر؟ إن القيمة الجينيالوجية المتصورة كمقولة يجد فيها وجود الغيرية مصداقيته، والتي تلزمني أنا بدوري، في اكتمالها ـ هذه الأرضية التي فيها قد تنمو قيم المصير بالنسبة للمؤلف، فأنا لم أبدأ الحياة، ولست من أشرع قيمها أو مؤتمن عليها، بل إني لا أتوفر على القيم القادرة على أن تفتح أمامي الطريق إلى ما يجعل مني من منح للحياة بداية نشيطة، حياة تندمج فيها مسؤولية قيم المعنى فأفعالي وأحكام القيمة لن تتم إلا على أساس حياة معطاة ـ سلفاً، وتتمتع بمصداقية قيمها، إن متتالية أفعالي ستنتظم داخل سلسلة لم أبدها، إذ أنا أحددها فقط (سواء منها الفعل ـ التفكير أو الفعل ـ الشعور أو الفعل ـ الإنجاز)، إن هناك علاقة نسب تجمعني بالتحام، مع الأبوة والأمومة الجينيالوجيتين (بالمعنى الضيق للأصل، الشعب وللأصل ـ النوع الإنساني)، ففي السؤال: "من أنا؟" نسمع السؤال: "من هم أبواي، ما هي أصولي؟" فأنا فقط ما أنا هو مسبقاً، لا يمكنني نفي كينونتي، هنا ـ سلفاً، الوجودية، إذ لا تنتمي إلي هذه الكينونة بل إلى أمي وإلى أبي، وإلى الأصول، إلى الأمة وإلى الإنسانية.

وإذا كانت أصولي (الأب والأم) تمثل قيمة ما، فذلك ليس لأنها في ملكي، بعبارات أخرى، لست أنا من يحدد ثمنها (فهذا ما لا يعطي لوجودي ثمنه)، بل لأنني أنا من ينتمي إليها (فأنا من آل أبي وأمي)، وعلى مستوى القيم لا أنتسب لذاتي، ولا أوجد في قيم شخصية قد أعارض بها أصولي، (فلن أنفي أو أصارع في ذاتي سوى تلك القيم التي تنتسب لي وفيها لا وجود إلا لي "أنا" وفيها أتدخل في تراثي) ولا ريب في أن الوجود يتحدد داخل مقولة القيم الجينيالوجية، ويمنح لي هذا التحديد داخل ذاتي، ولا أستطيع داخل ذاتي أن أعارضه، وبعبارات القيم، فأنا لا أوجد خارج الجينيالوجيا، ويعتبر "أنا لأجل أنا" الأخلاقي لا ـ جينيالوجيا a — généologique (وقد كان المسيحي يتصور نفسه بأنه لاجينيالوجي، أما فورية الانتساب الذي كان يربطه بالسماء فقد ألغى سلطة الأبوة الأرضية، ومن هذه الأرضية تنبع قوة قيم المصير بالنسبة للمؤلف، فالمؤلف والبطل مازالا ينتسبان للعالم نفسه، فيه تحافظ القيم الجينيالوجية على دلالتها، (في هذا الشكل أو ذاك من قبيل الأمة والتقليد الموروث إلخ). وهناك ما يحد تموضع المؤلف الخارجي الذي لا يتسع إلى أن يصير تموضعا خارجيا، إزاء رؤية البطل للعالم وإدراكه له، فالمؤلف والبطل لا ينازع الواحد منهما الآخر، إلا أن هذا التموضع الخارجي يزداد استقراراً، (أما المنازعة فهي ترج استقراره) وتجعل القيم الجينيالوجية من المصير عاملاً إيجابياً للرؤية الجمالية ولإجراء اكتمال الإنسان (الذي لا ينتظر منه التوفر على مبادرة ـ أخلاقية)، وحيث يشرع الإنسان متتالية من الأفعال الموسومة بأكسيولوجية ما، وبمعنى ما، وعندما يكون مذنباً، أخلاقياً، ومسؤولاً عن ذاته، وعن تحديده الخاص، فإن مقولة قيم المصير لا تنطبق عليه ولا تضمن له الاكتمال (بلوك Blok وقصيدته "الانتقام"). (وعلى أرضية القيم هذه لا يمكن للندم أن يخترقني وأن يغمرني كلياً، ولا يستطيع أن يتجلى في شكل الاستبطان ـ الاعتراف الخالص ويبدو أن الإنسان اللا ـ جينيالوجي هو الوحيد من يعيش ويعرف الندم المطلق)، تلك هي السمات الأساسية للشخصية caractère الكلاسيكية.

2 ـ وننتقل الآن إلى النوع الثاني لبناء الشخصية، إلى البناء الرومنسي. تتميز الشخصية الرومنسية عن الشخصية الكلاسيكية بالاعتباطية وبالمبادرة. إن ما يتمتع بأهمية كبرى هو كون البطل يأخذ على عاتقه مسؤولية بدء المتتالية الخاصة بأفعال حياته الموسومة بالقيم وبالمعنى إذ إن غاية القيم والمعنى هي تدقيقاً، ما يصدر عن البطل وحده وتشكل موضوعاً لنشاطه، فهذا الموقع الأخلاقي المعرفي داخل العالم هو ما ينبغي على المؤلف تجاوزه وإكماله في نشاطه الجمالي ولا يمكن لقيم المصير التي تقتضي الجينيالوجيا والتقليد الموروث أن تستخدم ذلك في الاكتمال الفني، ما الذي سيمنح الوحدة والانسجام الفنيين والضرورة الداخلية لكل ما يحدد البطل الرومنسي والذي هو متعالي عليه؟ إنه مصطلح الجمالية الرومنسية نفسه، ألا وهو "قيمة الفكرة" الذي يتعرض بشكل أفضل للجانب المذكور، ولا تتجلى فردية البطل في شكل المصير بل في شكل فكرة ما، وللدقة أكثر، تجسيداً للفكرة، إن البطل الذي يتصرف من داخل ذاته وفق غاية ما محققا بذلك قيم الموضوع والمعنى، هو من يحقق في الواقع فكرة معينة، حقيقة ضرورية معينة لحياته ونموذجاً أصلياً معيناً لذاته Prototype والقصد الذي سطره له الإله، ونتيجة لذلك فإن مسالك حياة مثل هذه بأحداثها وعالم الأشياء الذي يحيطها، كل ذلك سوف يتلقى ترميزا معينا symbolisation وسوف يكون البطل إما متسكعاً أو تائهاً (مثل أبطال بايرون Byron وشاطوبريون Chateaubriand، وفاوست Faust وفيرديــر Werther وهنــري دوفتيردينغن Henri d'ofterdinger الخ)، ويحصل بحثه عن القيم والمعنى (فهو يريد ويحب ويعتقد الخ) على تحديد متعالي عليه في شكل مراحل رمزية للمسلك الفني الذي يتبعه تحقيق الفكرة، كما تخصص مكانة هامة، ضرورة، للمكونات الغنائية (حب المرأة، مثلما كان الحال عليه في النمط الغنائي)، لقد توقفت غاية المعنى، في القالب الذي اتخذته في الشخصية الرومنسية، عن بسط سلطتها ولم تعد مدركة سوى في النمط الغنائي.

إن موقع التموضع الخارجي الذي يتمتع به المؤلف مقارنة مع البطل الرومنسي هو دون أدنى شك أقل استقراراً مما كان عليه عند البطل الكلاسيكي، إن إضعاف هذا التموقع يقود إلى تفكيك الشخصية، وتشرع التخوم في التفكك ويتم نقل مركز القيم: إذ بدل التمركز عند التخوم فإنه سيقع في قلب حياة البطل نفسها، (قلب غايته الأخلاقية ـ المعرفية) إن الرومنسية تخلق شكل البطل اللانهائي، ويتسرب الإسقاط الذاتي عند المؤلف إلى البطل ويعيد بنينته: إن البطل ينزع عن المؤلف كل التحديدات التي كانت متعالية عليه، كي يستحوذ عليها بغية تطويره. وتحديده الخاصين، ونتيجة لذلك يصير لا نهائياً وموازاة مع ذلك، فإن الفرق ينمحي بين المجالات الثقافية (فكرة الإنسان وتمامه) هنا نجد أصول السانج ـ المتوهم وكذلك أصول السخرية، وعموماً، فإن وحدة العمل l'œuvre لا تتطابق مع وحدة البطل ويصير ما هو متعالي عابراً وموزعاً ومحروماً من وحدته، وإلا فإن وحدة المؤلف هي ما سيتم تأكيده بطريقة توافقيه أو مؤسلبة stylisée، ويشرع المؤلف في ترقب تجليات بطله، وتتم محاولة استئصال الاعتراف بالذات من داخل وعي البطل وهو الاعتراف الذي لن يحصل عليه سوى من الآخر، دون اللجوء إلى الإله أو إلى المستمع أو إلى المؤلف.

ولقد قاد انحلال الشخصية الكلاسيكية إلى النزعة العاطفية وإلى النزعة الواقعية sentimentalisme, réalisme وهنا فإن كل ما هو متعالي على البطل يشوه استقلالية هذا الأخير، وتكمن هذه السيرورة في أن التموضع الخارجي يتسم بعنصر أخلاقي أو بعنصر معرفي (المؤلف أصل الأفكار والنظريات الجديدة ينوي فحص بطله الذي سقط في الخطأ)، وفي النزعة العاطفية فإن التموضع الخارجي لا يخدم وجهة النظر الفنية فحسب بل أيضاً وجهة النظر الأخلاقية (على حساب التنفيذ الفني طبعاً)، فالشفقة والعطف والسخط الخ، كل ردود الفعل القيمية هذه لها طابع أخلاقي وتجعل البطل خارج إطار العمل الفني، لأنها تشوه الاكتمال الفني، إننا نشرع في الانفعال إزاء البطل مثلما ننفعل إزاء كائن حقيقي، إن رد فعل القراء إزاء أبطال النزعة

العاطفيـة الأوائـل - إزاء ليـز المـسكينة La pauvre Lise، أو كلاريـس Clarisse. أو غرانـد يـصون Grandison وبعـض الـشيء إزاء فيرديـر Werther، إنـه رد فعـل مـستحيل إزاء البطـل الكلاسـيكي)، رغـم أنـه مـن منظور التنفيذ الفني لا يتمتع بنفس الحيويـة الموجـودة في البطـل الكلاسـيكي، إن ما يتحكم في مآسي الأبطال ليس قطعا هو المصير بل بكل بساطة هـم النـاس الأشرار، هم الذين يسببونها لهـم، ويـصيبونهم بهـا فالبطـل سـاكن ولا يعـرف سوى المعاناة وهو ليس في حاجة لأن يـسير نحـو ضـياعه، فـالآخرون هـم مـن يضيعه. إن بطل النزعة العاطفية هو ما يناسب أكثر العمل المغرض، لأنـه أكثـر قدرة على إثارة أحاسيس خارج - جماليـة للتعـاطف أو الكراهيـة الاجتماعيـة، إن المؤلف الذي ينزلق نحو التموضع الخارجي الأخلاقي إزاء كـل إنـسان يفقد أساس التموضع الخارجي الفني. (بغـض النظـر عـن الفكاهـة الـتي هـي القـوة الضاربة، الفنية الصرف، في النزعـة العاطفيـة (الـستنمنطالية). أمـا في الواقعيـة فإن الفائض المعرفي عنـد المؤلـف يختـزل الشخـصية إلى جعلـها تمثـيلا بـسيطا لنظريات المؤلف (الاجتماعية أو غيرها)، وباستناده إلى المثـال الـذي يقدمـه لـه بطلـه المتخـبط في صـراعات حياتـه الشخـصية (بيـد أن البطـل يـستخف بالنظريات) فإن المؤلف يبحث عن حلول لمشاكله المعرفية الخاصـة (وفي أحـسن الحالات المفترضة، فإنه يستخدم البطل لوضع مشكل ما، إن الطـابع الـصراعي لا يندمج في البطل بل يمثل فائضا لنشاطه المعرفي الخاص بمعرفة المؤلـف نفسه المتعالية على البطل، كل هذه الصيغ تضعف استقلالية البطل.

إن الـشكل الـذي يـتم توظيفـه في تمثيـل الموقـف يطـرح مـشاكل خصوصية رغم أنه مجرد نتاج لانحـلال الشخـصية. وعنـدما نتعامـل مـع الموقـف بعينـه، وحينمـا تلتـزم الرؤيـة الفنيـة بتحديـد المعنـى الكـامن في المجموع المعطى بغض النظر عن من هو مـؤتمن عليـه عـن البطـل، فهـذا الموقف سيتجاوز إطار تحليلنا، وحيث لا يكون هـذا الموقـف مجـرد نتـاج لانحـلال الشخـصية فإنـه لا يقـدم لنـا شـيئاً جديـداً. تلكـم هـي سمـات الشخصية Caractère من منظور علاقة المؤلف بالبطل.

## 5. النموذج Le type

إذا كانت الشخصية، بكل تنويعاتها، تشكيلية ـ وخاصة في حالة الشخصية الكلاسيكية ـ فإن النموذج (Type) رسومي، مثير للإعجاب، وإذا كانت الشخصية تقيم علاقة ما مع القيم القصوى لرؤية العالم وترتبط مباشرة بهذه القيم القصوى، وكذلك تجسد غاية الإنسان الأخلاقية ـ المعرفية في العالم وتلتحم بتخوم الوجود نفسها، فإن النموذج يستقر بعيداً عن تخوم العالم ويجسد غاية الإنسان وفق قيم زمن ووسط متحققين ومحددين مسبقاً، وفق ما يمتلكه من ثروات، بصيغة أخرى وفق معنى سبق وأن صار وجوداً، (في أفعال شخصية (caractère) ما يكون المعنى خاضعاً للسيرورة التي تجعله يصير وجوداً) إن الشخصية تقع في الماضي، أما النموذج ففي الحاضر، كما يتلقى محيط الشخصية نوعاً من الترميز أما العالم الذي يحيط بالنموذج فهو نابع من الجرد l'inventaire، ويمثل النموذج موقع شخص جماعي، موقع ساكن، ويتجلى شكل العلاقة القائمة بين البطل والمؤلف في أن العنصر المعرفي يتمتع بأهمية كبرى داخل الفائض الذي يتوفر عليه المؤلف بفضل تموضعه الخارجي (وهو بحق ليس عنصراً ذا طابع علمي ـ معرفي أو خطابي (discursif) صرف، عدا أنه يتلقى أحياناً تطويراً خطابياً)، إننا سوف نحدد استعمال الفائض المعرفي من جهة كتعميم حدسي وكتبعية حدسية وظيفية، من جهة أخرى، وفي هذين الاتجاهين يسير المبدأ المعرفي الذي يدين فيه المؤلف لتموضعه الخارجي. والواضح أن التعميم الحدسي المتحكم في إبداع صورة نموذجية للإنسان يقتضي موقفاً له تموضع خارجي يقوم على السلطة والاستقرار والسكينة واليقين، ما الذي يضمن الاستقرار لموقع المؤلف الذي يبني نموذجاً ما؟ هل لأنه يتخلى كلياً عن العالم الذي يقوم بتمثيله؟ أم هل لأن هذا العالم يبدو

له فانياً، من حيث مستوى القيم؟ إنه بالنسبة للمؤلف عالم منغمس كلياً، منذ الوهلة الأولى، في الوجود. إنه يوجد ـ هنا فقط ولا يعني شيئاً، إنه شفاف من كل الجوانب وبفضل ذلك يفقد كل سلطة، إذ ليس يعارض به أدنى وزن من القيم. إن غاية أبطاله الأخلاقية ـ المعرفية غير مقبولة كلياً ولهذا السبب فإن السكينة والقوة والطمأنينة عند المؤلف تكون مشابهة لسكينة وقوة القائم بفعل المعرفة الإدراكية، أما البطل بصفته موضوع النشاط الجمالي (الذات الأخرى) فإنه يشرع في الاقتراب من موضوع فعل المعرفة، إنه طرف لا يتم الوصول إليه طبعاً، ولهذا فإن النموذج يختص بأنه شكل فني. إن نشاط المؤلف يهدف، رغم كل شيء، إلى إبداع الإنسان كإنسان، ويبقى الحدث، نتيجة لذلك، حدثاً جمالياً. إن السمات الصالحة لتعميم النموذج هي بالتأكيد متعالية عليه، إن ما نعجز عن فعله هو تمثيل أنفسنا في شكل "نموذج" ما. إن النموذج إذا ألحق بالذات سوف يتم إدراكه على أنه قدحي. وبهذا الصدد فإن النمذجة la typisation تعتبر عاملا إجرائياً أكثر من المصير فيما يتعلق بالعناصر المتعالية على الشخصية (هنا الشخصية بمعنى Personnage)، ومن منظور القيم لا أستطيع إدراك ما هو نموذجي في أو قبول أن أفعالي وكلامي، التي تتغيا دلالات الهدف والموضوع (ولو تم ذلك فيما هو فوري فلن يمس الثروات المتلكة)، قبول اختزالها في إنجاز نموذج معين، وأن تكون محددة ضرورياً بالنموذج حصراً بهذا الذي سأنتمي إليه. إن صيغة تشخيص نموذج (والتي تصير بحسبها شبه قدحية) وبالتالي متعالية على هذا الأخير) تتكيف مع المقصد (أو القصد) الهزلي، الذي يبحث بصفة عامة داخل الوجود على الأثر المبالغ والشائن لما هو متعالي على الإنسان في حياته، حياة مشدودة إلى أهدافها وتم التفكير فيها من داخل ذاتها، والتي تنشد دلالة موضوعية، لكن النقد الساخر (الهزل) يقتضي من البطل الذي ينبغي منازلته مقاومة أكبر من تلك المناسبة للتأمل الهادئ والآمن الذي منه ينبع النموذج.

وإضافة إلى التعميم هناك ما أسميناه "التبعية الحدسية الوظيفية، فالنموذج ليس مشدوداً إلى العالم المادي الذي يحيطه فحسب، بل يتم تمثيله على أنه مشروط بهذا العالم، فالنموذج هو المكون الضروري لمحيط معين، (إنه ليس كلا، بل هو جزء من كل فقط) إن المبدأ المعرفي المرتبط بالتموضع الخارجي عند المؤلف يتمتع أحياناً بقوة كبرى (قد تذهب إلى حد الكشف عن العوامل التي تتحكم في نسبية أفعال بطل ما وأفكاره وأحاسيسه الخ) وهي عوامل اقتصادية واجتماعية وسيكولوجية بل وفيزيولوجية، (فالفنان بمثابة طبيب، والبطل ـ الإنسان هو بمثابة حيوان مريض)، إنها الحدود القصوى للإجراء الذي ينبع منه النموذج، لكن يبقى أن النموذج يتمثل في ما يجمعه مع مجموعة عادية (مع إطار ونمط حياة الخ) تتحكم فيه ضرورياً، بشروط، كما يقتضي النموذج تفوق المؤلف الذي ينفصل كلياً عن العالم الذي ينتسب إليه البطل. فالمؤلف سوف يكون ناقدا فقط، إن استقلال البطل الذي تم تصوره في شكل نموذج ما، هو مختزل جداً: إذ يتم سحب المشاكل من السياق الذي يتحرك فيه البطل ويتم إلحاقها بسياق المؤلف وهنا يتم إغناؤها فيما يتعلق بالبطل وفي علاقة معه لا داخله، وهكذا فالوحدة تأتيها من المؤلف، وليس من البطل، والطرائق الغنائية مستحيلة إطلاقاً، بكل تأكيد. هذا ما يمكن قوله عن العلاقة القائمة بين المؤلف والبطل أثناء إبداع النموذج.

## 6 ـ سيرة الشهداء والقديسين

لا يمكننا الوقوف بتفصيل عند هذا الشكل لأنه يتجاوز إطار إشكاليتنا، إذ إن سيرة الشهداء والقديسين L'Hagiographie تتحقق مباشرة داخل عالم الخالق الذي يجد فيه كل عنصر ممثل من العناصر دلالته، إن حياة القديس حياة دالة في الإله.

إذ على هذه الحياة الدالة في الإله أن تتخذ أشكالاً تقليدية. إن التقدير الورع لا يفسح المجال للمبادرة وللاختيار الفردي للتعبير، إذ يتخلى المؤلف عن ذاته، ويتخلى بمفرده على الاضطلاع بنشاطه، وينتج عن ذلك شكل متفق عليه، شكل تقليدي (فالمتفق عليه ينبني، مبدئيا، على ما لايلائم الموضوع الذي يزهد في ذلك، لوعيه بهذا اللاتلائم لكن هذا الزهد في الملائمة، الذي ينظر إليه عن قصد كشيء مكتسب، هو بعيد جداً عن الساذج ـ المتوهم لأن اختيار هذا الأخير اختيار فردي ولحضور الجدل الفردي اللفظي في إحدى عناصره، إن شكل سيرة الشهداء والقديسين اتفاقي بالتقليد الموروث، ومحافظ عليه بسلطة لا منازع لها، لأنه يعترف، عن حب، بوجود تعبيرها، ولو كان تعبيراً غير ملائم، ولو تم تكييفه)، وهكذا فإن وحدة ما هو متعالي على حياة القديس لا توازي وحدة مؤلف يستعمل نشاط تموضعه الخارجي، إذ يتشكل التموضع الخارجي من زهد في المبادرة، ـ في غياب مبدأ للاكتمال، وبالتالي المستنجد بالاشكال التي يكرسها التقليد الموروث. إن تحليل الأشكال التقليدية لسيرة الشهداء والقديسين لا يمثل جزءا من مشروعنا، وسوف نكتفي بملاحظة عامة: إن سيرة الشهداء والقديسين شأن فن رسم الإيقونات تتفادى العناصر المتعالية على الشخصية المتخيلة (Personnage) التي قد تقود إلى تجسيدها بالملموس أو إلى تحديدها، لاعتبارها بمثابة عوامل ترمي إلى إضعاف السلطة، حيث يجب إقصاء كل ما هو نموذجي، يعبرٍ عن مرحلة ما، أو أحد ما، (وهذا ما يجعل من المسيح نموذجاً يعبر، مثلاً عن أمة ما، في فن رسم الإيقونات) أو فئة اجتماعية ما أو عصر ما. وهذا أمر ملموس في تجسيدية ما، وفي أبسط تفصيل من تفاصيل الحياة، وهو أيضاً تدقيق زمكاني للحركة ـ كل ما يعمق العناصر المحددة لوجود الشخص، (كل ما هو نموذجي ومميز، بل وكل ما هو سيري بطريقة ملموسة) والذي يضعف سلطته (إذ يقال إن

حياة القديس تجري في الأبدية). وتساهم الوظيفة التقليدية والاتفاقية في العناصر المتعالية على الشخصية (Personnage)، والتي تصلح لاكتماله في الحفظ من وظيفتها التحديدية، وهناك أيضاً تقليد رمزي في معالجة سيرة الشهداء والقديسين (إنه مشكل تمثيل المعجزة، والحدث الديني الأسمى، فهنا نجد الزهد المتواضع بدرجة كبيرة عن أي ملائمة أو أي تفريد، مقابل الخضوع الكلي للتقليد الموروث الصارم)، وعندما يتعلق الأمر بتمثيل والتعبير عن تجلي المعنى المثالي الأسمى يتم إذاك العمل بخشوع وتعانق الاتفاقية التقليدية الصرف، (إذ كانت الأعمال الرومنسية تنتهي أحياناً بقطيعة ما وأحياناً بواسطة أشكال سيرة الشهداء والقديسين التقليدية أو بالغرائب)، وهكذا فإن الزهد في الموقع ذي التموضع الخارجي والتخلي عنه بالنسبة لشخصية القديس وكذا الخضوع الذي يعانق التقليدية ـ الخالصة هما ما يميز سيرة الشهداء والقديسين.

تلكم هي أشكال الكل الدال لدى البطل، إنها لا تعني أشكالا ملموسة في أعمال موجودة. لقد قمنا بصياغة مبادئها المجردة والحدود القصوى التي تميل إليها الطرائق الملموسة لعمل فني ما، وسوف يكون من الصعب العثور على عمل تتحقق داخله بصورة خالصة مبادئ السيرة والغنائية والشخصية المزاج ـ الطبع caractère والنموذج، type، بل قد نعثر على مزج عدد معين من السمات، وأمام التأثير الذي تقوم به بعض هذه الحدود القصوى (علماً، بالتأكيد، أن المزج بين بعض الأشكال مستحيل)، وبهذا المعنى يمكن القول إن التفاعل القائم بين المؤلف والبطل داخل عمل فني ملموس ومعزول هو تفاعل يشكل حدثاً متعدد الأطوار، إذ ينخرط المؤلف والبطل في صراع، تارة يقتربان أثناءه من بعضهما وتارة ينفصلان، لكن مبدأ اكتمال العمل يعني أن الانفصال تام، وأن المؤلف هو من ينتصر في الأخير.

# V

# مشكل المؤلف

يمثل هذا الفصل خلاصة لما قدمناه عن علاقة المؤلف بالبطل. في البداية سوف نقدم تعريفاً دقيقاً للمؤلف باعتباره مساهم في الحدث الفني.

## 1. مشكل البطل. خلاصات

ومن جملة ما وصلنا إليه فكرة مؤداها أن الإنسان يمثل مركزاً للمحتوى - الشكل الذي انطلاقاًمنه تنظم الرؤية الفنية نفسها إذ تعلق الأمر بإنسان معطى في راهنيته وحضوره في العالم، وهكذا يكون عالم الرؤية الفنية منظماً ومرتباً ومكتملاً، بغض النظر عن المعطى - المرتقب وعن المعنى، حول الإنسان الذي يشكل فيه محيطاً للقيم، إننا نرى الأشياء والعلاقات من قبيل علاقات الزمن والفضاء والمعنى - المبثوثة حوله وهي تصير مكونات فنية دالة، هذا المنظور الأكسيولوجي وهذه القوة التي يأخذ ها العالم حول الإنسان، فهذا ما يبدع واقع الإنسان الجمالي، المتميز حتما عن واقعه المعرفي (واقع الفعل والواقع الأخلاقي في الحدث الواحد والوحيد الذي هو الوجود) مع عدم تجاهله له طبعاً. هناك كذلك فكرة وجود اختلاف مبدئي على مستوى القيم بين "أنا"

والـ "آخر"، إنه اختلاف حدثي ولن يكون لأي فعل خارج هذا التمييز، وزنه القيمي. "أنا" و"الآخر" مقولتان من القيم الأساسية التي توجه، وللمرة الأولى، حكم قيمة واقعي، ويتجلى هذا الحكم، أو للدقة أكثر، هذا المنظور الأكسيولوجي لوعي ما، لا عبر الفعل فحسب بل عبر أدنى معيش أيضاً، عبر أبسط إحساس. أن نحيا فذلك يعني أن نتخذ موقعاً قيمياً داخل كل مظهر من مظاهر الحياة، أن نحيا يعني أن "نوجد" من منظور أكسيولوجي. بعد هذا أجرينا وصفاً ظاهراتياً لوعي القيم. مدى وعيي بذاتي وبالآخر داخل الحدث الذي هو الوجود، إن حدث الوجود ظاهراتي، فهو يمنح كحدث للوعي الحي، إذ بداخل الحدث يقوم الوعي بتوجيه حياته ونشاطه، كما وصلنا إلى فكرة قدرة الآخر لا سواه، بصفته آخراً، على تشكيل مركز قيم لإرساء رؤية فنية ما، وحده الآخر من يستطيع الحصول على شكل جوهري مادي وعلى اكتمال، لأن كل طرق الاكتمال داخل الفضاء والزمن والمعنى هي قيم متعالية على الوعي المتوفر لدينا عن ذاتنا، كما لا توجد على نفس مستوى العلاقة القيمية بالذات. إذا أردت البقاء كما أنا في أناي فإني لن أكون فاعلا داخل فضاء وزمن دالين جمالياً، لا أوجد داخلهما كقيمة لذاتي، إنني لا أخلق داخلهما ولا آخذ فيهما شكلاً، كما أني لا أعرف وفقهما، لا وجود لقيمة جسمي الجمالية والدالة ضمن قيمي، كما لا قيمة لـ "نفسي" ولاتحادهما الفني والعضوي المانح للإنسان شموليته، فهما، أي جسمي ونفسي، ينضويان داخل نشاطي الخالص الممتد في أفقي، ولا يمكن لهذا الأفق أن ينغلق على "أنا" في حالة سكون، وأن يشكل بالنسبة لي محيطاً من القيم. لا أوجد بعد في عالم قيمي باعتباره معطى إيجابي، في حالة سكون، معادل لنفسه. إن علاقة القيمة بالذات علاقة غير منتجة جماليا، وبالنسبة لي فأنا لا واقعي جمالياً ولن أكون إلا مؤتمنا على القصد الفني الذي سيمنحني شكلاً واكتمالاً، أكون بطله، لا موضوعه. وتجد الرؤية الفنية تعبيرها في الفنون وخاصة في الإبداع الفني اللفظي، إذ يتحقق القصد الفني الأساسي عبر مادة البناء التي

هي الكلمة، (والتي تصير فنية مادامت مرهونة بهذا القصد) عبر أشكال معينة في عمل الإبداع اللفظي، وكذلك عبر إجراءات معينة مشروطة بالقصد الفني الأولي، وبطبيعة مادة البناء، أيضاً طبيعة الكلمة الواجب تكييفها وفق غايات فنية (هنا تتأكد الجمالية المتخصصة التي تأخذ بعين الاعتبار خصوصية مادة بناء فن ما) هكذا يتم الانتقال الذي يقودنا من الرؤية الجمالية إلى الفن، لا ينبغي للجمالية المتخصصة الانفصال عن القصد الفني وعن علاقة المؤلف المبدعة بالبطل هذه العلاقة التي تحدد القصد الفني بالنظر إلى ما هو جوهري فيه. لقد تتبعنا كيف أن ذاتي عاجزة عن أن تكون الفاعل، رغم كل عزمها، الفاعل لا البطل، سوى داخل نوع واحد من الخطابات. إنه خطاب الاستبطان ـ الاعتراف الذي تتجلى قوته المنظمة في علاقة القيمة التي نقيمها مع ذاتنا وهي علاقة خارج ـ جمالية، كلياً، وتكمن القوة المنظمة، داخل كل الأشكال الجمالية في مقولة قيم الآخر، في العلاقة مع الآخر، علاقة غنية بفائض القيم المباطن للرؤية ذات التموضع الخارجي، الرؤية المتوفرة لدي عن الآخر والتي تضمن اكتماله. لا يقترب المؤلف من البطل إلا عندما تنفلت هذه القيم من وعيه الخالص، أي عندما يكون وعيه خاضعاً لوعي الآخر، عندما يتعرف على قيمه الخاصة في الآخر صاحب السلطة على وعيه، عندما يختزل فائض الرؤية إلى أدنى حد، عندما يخلو من كل توتر، عندما لا يتميز كمبدأ، يتحقق الحدث الواقع حتما بين نفسين (تقريبا داخل حدود الوعي بالقيم، وعي واحد ووحيد) وليس بين روح ونفس.

وانطلاقاً من هذه الظواهر يمكن اعتبار العمل الفني حدثاً فنياً حياً ودالاً داخل الحدث الوحيد الذي هو الوجود، ولا يمكن اعتباره شيئاً أو موضوعاً معرفياً نظرياً صرفاً، مفرغ من كل حدثية (وقائعية) وليس لديه وزن من حيث القيم. لا يشتغل الفهم والمعرفة على الكل اللفظي المنحل مسبقاً والخام والمختزل إلى راهنيته الاختبارية، بل يشتغلان على الحدث ووفق المبادئ التي تؤسسه قيمه وحياته، وكذلك المساهمين (والفاعلين)

الذين يحيونه. ما هو دال وحدثي ليس هو العلاقة بين المؤلف ومادة البناء وإنما علاقته بالبطل وهذا ما يؤسس أيضاً موقع المؤلف باعتباره مؤتمنا على الرؤية الفنية وعلى الفعل المبدع داخل الحدث الوجودي القادر وحده على منح الوزن للإبداع الموسوم بالجدية والدلالة والمسؤولية. إذ يحتل المؤلف موقع مسؤولية داخل الحدث الوجودي إنه يتعامل مع مكونات هذا الحدث وبفضل ذلك فإن عمله بدوره يعد من مكونات الحدث.

البطل والمؤلف ـ المتفرج: هذان هما العنصران الأساسيان (الفاعلان) المكونين للحدث الذي هو العمل الفني، فهما يتكفلان به ويمنحانه وحدته الحدثية ويجعلانها مساهمة في الحدث الوحيد أي الوجود. لقد حددنا بما فيه الكفاية البطل وكذلك الأشكال التي تتخذها غيريته وجسمه ونفسه وسوف نتوقف الآن، بتدقيق، عند المؤلف.

يحتوي الموضوع الجمالي قيم العالم كلها ورغم ذلك فهي تتقاسم معاملاً محدداً. ينبغي تقييم موقع المؤلف وقصده الفني وفق مجمل هذه القيم. ليست الكلمات ولا مادة البناء هي ما يتبعه مبدأ الاكتمال، إنما المجموع المتعدد الشكل للوجود، هذا الوجود المعيش داخل كل مكوناته، إذ يبنين القصد الفني العالم الملموس داخل الفضاء الذي يشكل فيه الجسم مركز القيم، وداخل الزمن الذي تشكل فيه النفس مركز القيم، وأخيراً داخل المعنى الذي يضم الوحدة الملموسة لتداخل الجسم والنفس.

تكمن العلاقة الجمالية والمنتجة التي أقيمها مع البطل ومع العالم في كوني أنظر إليه على أنه فان لا محالة (moriturus)، في كوني أعارض التوتر الذي يخلقه فيه اندفاع المعنى، بمبدأ اكتمال يخلصه. لهذه الغاية يجب أن نرى في الإنسان وفي عالمه ما لا يستطيع هو رؤيته من داخل نفسه، مبدئياً، إذا كان يريد الاكتفاء بذاته وعيش حياته بجدية، ينبغي مقاربته من منظور مختلف وليس من منظور الحياة: ويقع نشاطه خارج الحياة، إن الفنان

بحق هو من يحسن وضع نشاطه خارج الحياة، من لا يساهم في الحياة (العملية منها والاجتماعية والسياسية والأخلاقية والدينية) فقط من داخل الحياة، من لا يفهمها من داخلها فحسب، بل هو ذلك الذي يحبها أيضاً من الخارج، هناك حيث لا توجد لذاتها، هناك حيث تتوجه نحو الخارج، وتستدعي نشاطا يقع خارجها وخارج المعنى. تكمن عظمة الفنان في كونه يساهم في التموضع الخارجي السامي، ليس هذا التموضع الخارجي إزاء الآخرين وإزاء عالمهم طبعاً سوى وسيلة خاصة ومؤسسة للمشاركة في الحدث الوجودي. إيجاد وسيلة لمقاربة الحياة من الخارج، هذه هي مهمة الفنان، إن الفنان والفن عامة، يبدع رؤية للعالم جديدة، كليا، وصورة للعالم، واقع جسد العالم الفاني، وهذا لا يتأتى لأي نشاط مبدع آخر. يلازم هذا التحديد الخارجي للعالم وأيضاً الداخلي ـ الخارجي، الذي يجد تعبيره الأقصى ومصداقيته، إنه يلازم تفكيرنا الانفعالي إزاء العالم وإزاء الحياة، إن النشاط الجمالي يعمل على جمع العالم المبعثر في معناه وتكثيفه في صورة منجزة ومستقلة. يجد هذا النشاط داخل زوال العالم (في حاضره وماضيه وراهنيته) معادلاً انفعالياً يبعثه من جديد ويحفظه، إنه يجد أيضاً موقع القيم الذي عبره يكتسب زوال العالم وزنه من حيث القيم على مستوى "حدثي" (وقائعي) يحصل على دلالة وتحديد "قار"، يولد الوجود من طرف الفعل الجمالي على مستوى جديد من قيم العالم، كما يولد إنسان جديد، وسياق جديد من القيم، ومستوى جديد من تفكير الإنسان حول العالم، ينبغي على المؤلف أن يتخذ وضعاً، في فعله المبدع، عند تخم العالم المبتدع من طرفه، إذ لو اقتحم هذا العالم فإنه سوف يهز من استقراره الجمالي. إننا نستطيع تحديد موقع المؤلف إزاء العالم الذي عمل على تمثيله بواسطة الطريقة التي يمثل بها الخارجية l'extériorité، كما قد نرى ما إذا كانت الصورة التي يمنحها عن العالم هي متعالية عليه، وما لو كان لها اتساقها، ونرى إلى أي مدى تكون فيه التخوم حية وواقعية وقوية، نرى البطل المدمج بدقة في العالم المحيط به، والاكتمال

والحل الموسومة في مجموعها بالجدية والتوتر الانفعالي، كما نرى الحركة المشرقة والهادئة والطبيعة وأرواح البطل الحية، أو نرى ما إذا كانت مجرد مجهودات غير مجدية، من طرف الروح في سعيها للتحول إلى نفس، بهذا فحسب يكون العالم الجمالي تاماً ومستقلاً ومتطابقاً مع ذاته، داخل الرؤية التي نكونها عنه أثناء مزاولة نشاطنا الفني.

## 2 . المحتوى والشكل ومادة البناء

إن المحتوى يوجه المؤلف مثلما يوجهه التوتر الأخلاقي ـ المعرفي عند البطل في حياته، هذا المحتوى الذي يمنحه المؤلف شكلاً واكتمالاً، موظفاً في ذلك مادة بناء محددة ـ لفظية في الحالة التي تخصنا ـ مخضعاً إياه لقصده الفني، وبعبارة أخرى للقصد الذي يضطلع بتوفير الاكتمال للتوتر الانفعالي ـ الأخلاقي عند البطل، وسوف نميز على هذا الأساس، داخل العمل الفني، وللدقة أكثر، داخل القصد الفني، بين ثلاثة عناصر: المحتوى ومادة البناء والشكل. لا يمكن فهم الشكل في استقلال عن المحتوى وعن طبيعة مادة البناء وعن الاستعمالات التي تتحكم فيها، إذ يرتبط الشكل من جهة بالمحتوى ومن جهة أخرى بخصوصيات مادة البناء وكيفية الاشتغال التقني التي تستدعيها، فالقصد الفني والمادي يخضع للتجريب التقني ولا يمكن للاستعمال الفني أن يختزل إلى استعمال لمعالجة مادة البناء اللفظية (ومعالجة المعطى اللغوي)، يجب عليه أن يكون قبل كل شيء استعمالاً لمعالجة محتوى محدد يستنجد بمادة بناء محددة، لا محالة، ومن السذاجة تصور أن الفنان يحتاج فقط إلى معرفة اللغة وإجراءات معالجتها، وأن اللغة منحت له بصفتها لغة لا أكثر، وبعبارة أخرى، تصور أن اللغة وردت عليه من اللغوي (اللساني)، فوحده عالم اللغة، اللغوي، من يتعامل مع اللغة بصفتها "لغة"، أو تصور أن هذه اللغة بالذات هي ما يلهم الفنان، ولا يبقى لهذا الأخير سوى

استخدامها لتحقيق كل ما يريد بدون الابتعاد عن الإطار الذي توجد بداخله اللغة، فقط باعتبارها لغة، وهذا يدخل في مقاصد علم الدلالة التاريخي والصوتيات والتركيب، الخ، إن الفنان يشتغل على اللغة لا باعتبارها لغة، إذ في حالة اشتغاله عليها كـ "لغة"، فإنه يتجاوزها، لا ينبغي إدراكها كـ "لغة"، في تحديدها اللغوي (اللساني) الصرفي والتركيبي والمعجمي، الخ) وإنما عليه إدراكها في ما يجعلها أداة للتعبير الفني، ينبغي الكف عن النظر إلى الكلمة بصفتها كلمة، إذ لا يوجد إبداع الفنان (الشاعر) داخل عالم اللغة، فعمل الشاعر لا ينحصر في استخدام اللغة، وتتجلى مهمة الفنان، أمام مادة البناء المشروطة بالقصد الفني، في تجاوز مادة البناء، إن تجاوز مادة البناء ليس إجراء سلبياً يستهدف إرساء الوهم، ففي مادة البناء، نتجاوز التحديد الجمالي الخارجي والمفترض، الملازم لمادة البناء. ينبغي على الرخام الكف عن المقاومة بصفته كرخام، أي باعتباره ظاهرة مادية محددة، وعليه أن يعبر عن تشكيلية أشكال الجسم دون أن يخلق ذلك وهم الجسم، لقد تم تجاوز ما هو مادي في مادة البناء لاعتبار ما فيها من مادية، هل ينبغي أن نرى الكلمات، في العمل الفني، باعتبارها كلمات، وبصيغة أخرى، النظر إلى ما يتعلق بتحديدها اللغوي؟ الشكل الصرفي باعتباره كذلك؟ التركيب كتركيب؟ الدلالة كدلالة؟ هل كل العمل كل لفظي؟ ينبغي دراسة العمل كـ"كل لفظي" وهذا من اختصاص اللغويين، لكن إذا تم إدراك الكل اللفظي بصفته كل لفظي فإنه لن يستمر كـ "كل فني"، إننا لن نتجاوز اللغة مثلما نتجاوز المادة الملموسة، إذ لا نتجاوزها إلا بطريقة محايثة، لن نتجاوز اللغة بنفينا لها، بل عندما نضيف إليها تحسيناً محايثاً يرتبط بضرورة محددة، فاللغة في ذاتها محايدة، توظف دوماً بدون تمييز، ولا غاية لها، فهي توظف على السواء في المعرفة وفي الفن وفي التواصل العملي، الخ، لقد تجلت سذاجة أولئك الذين كانوا السباقين إلى إدخال العلم على الدراسة في الاعتقاد أن عالم الإبداع مكون بدوره من عناصر مجردة وعلمية، والحالة هذه أن واقع الأمر يظهر أننا نتحدث نثراً دون الشك

في ذلك، وتفترض النزعة الوضعية الساذجة le positivisme naïf أننا نتعامل في العالم أي الحدث كعالم لأننا نحيا ونتصرف ونبدع داخله بالفعل - مع المادة ومع التركيبة النفسية ومع العدد الرياضي في علاقتها جميعاً بالمعنى وبـ "هدف فعلنا"، إذ يمكن بهذه الطريقة تفسير كل فعل وكل إبداع باعتباره كذلك (مثال سقراط عند أفلاطون)، بيد أن مثل هذه المفاهيم لا تفسر سوى مادة بناء العالم والجهاز التقني للحدث (الذي هو الوجود). إن الفعل والإبداع يتجاوزان مادة بناء العالم بطريقة محايثة. لقد برزت هذه النزعة الوضعية الساذجة في العلوم الإنسانية (التصور الساذج للعلموية). ما ينبغي فهمه ليس هو الجهاز التقني وإنما المنطق المحايث للإبداع، وقبل كل شيء، بنية قيم المعنى التي يتجلى فيها الإبداع، ويعي فيها قيمه الخاصة، وكذلك فهم سياق تصور الفعل المبدع، إن الوعي المبدع لدى المؤلف - الفنان لا يتطابق أبداً مع وعيه اللغوي، فالوعي اللغوي محكوم بالقصد الفني، وهل سوف يصبح ما تمثلته كطريق وكمسلك في العالم عبارة عن سلسلة دلالية؟ (لها مكانها طبعاً، لكن يبقى تحديد هذا المكان معلقاً) ولتكن سلسلة دلالية مادمنا نشتغل خارج القصد الفني وخارج العمل l'œuvre الأدبي. وإلا فلن يصبح علم الدلالة التاريخي إلا مجرد كلمة فارغة، ليس كجزء من علم اللغة. وحتى لو قمنا بتأليف قاموس تحليلي للمواد فلن نكون بذلك قد وضعنا مقاربة للإبداع الفني، رغم ذلك، تتجلى المهمة الأساسية في تحديد القصد الفني بعد نقله داخل سياق القيم الساهر على تحقيقه. مم يتألف العالم الذي نحيا ونتصرف ونبدع فيه؟ من مادة؟ من تركيبة نفسية؟ مم يتألف العمل الفني؟ من كلمات؟ من جمل؟ من فصول؟ إذاً لم يكن من صفحات من ورق؟ لا تحتل كل هذه العناصر المرتبة الأولى في سياق النشاط المبدع لدى الفنان، إنها تأتي في المرتبة الثانية، كما أنها لا تحدد هذا النشاط وإنما هي محددة من طرفه، وهذا لا يعني إلغاء دراسة هذه العناصر بالمرة، وإنما يعني فقط إعادتها إلى مكانها الأصلي عندما يتعلق الأمر بتناول الإبداع كإبداع.

وهكذا، لا يخضع الوعي الخلاق عند المبدع لوعي لغوي (بالمعنى الواسع) ليس سوى مرحلة منفعلة للإبداع وهي المرحلة التي يتم فيها تجاوز مادة البناء بطريقة محايثة.

### 3. سياق القيم - المؤلف والسياق الأدبي

لقد بينا أن علاقة الفنان بالكلمة علاقة ثانوية، وظيفية مشروطة بعلاقة أولى مع المحتوى، أي مع المعطى المباشر للحياة ولعالم الحياة، إذ يوظف الفنان، في توتره الأخلاقي - المعرفي، الكلمة للاشتغال على هذا العالم، ولهذا الغرض سوف يتم تجاوز الكلمة بطريقة محايثة كي تصير تعبيراً عن عالم الآخرين، وتعبيراً عن علاقة المؤلف بهذا العالم. فالكتابة (علاقة مؤلف ما باللغة وما يستتبعها من استخدام لهذه اللغة) هي ذلك الانعكاس الذي يطبع به الأسلوب مادة البناء، علاقة بالحياة وعالمها، ومعالجته للإنسان، وعالمه، المعالجة المشروطة بهذه العلاقة. لا يشتغل الأسلوب الفني بالكلمات وإنما بمكونات الحياة والعالم، ويمكننا تعريفه كمجموع من استعمالات التشكل واكتمال الإنسان وعالمه، إن الأسلوب يحدد العلاقة بمادة البناء وبالكلمة التي ينبغي معرفة طبيعتها لفهم هذه العلاقة نفسها. فالفنان يقيم علاقة مباشرة مع الموضوع المدرك كمكون في الحدث الذي هو الوجود، وهذا ما يحدد علاقته بالدلالة الملموسة للكلمة التي يتم إدراكها كمكون في السياق اللفظي الخالص. (لا يتعلق الأمر طبعاً بترتيب كرنولوجي وإنما بتراتبية هرمية من القيم)، كما يحدد استخدام العناصر الصوتية (الصورة السمعية) والانفعالية (يرجع الانفعال إلى الموضوع وهو موجه نحو الكلمة ولو أن الموضوع غير ممنوح خارج الكلمة) والتقريرية المثيرة.

إن استبدال المحتوى بمادة البناء (بل مجرد الميل إلى مثل هذا الاستبدال) يبطل القصد الفني ويعيده القهقري إلى المرحلة الثانوية، وهنا يكون مشروطاً كلياً بطبيعة مادة البناء ويقود إلى علاقة ما بالكلمة وأثناء ذلك تنعدم فرصة الإفادة من المرحلة الأولى، من علاقة غير متوفرة إزاء العالم. وفي غياب هذا لن يكون لدينا ما يمكن قوله، كما يتم أيضاً استبدال سياق قيم المؤلف. هذا السياق الواقعي ليس قطعا هو السياق اللفظي اللساني، وإنما هو السياق الأدبي، أي السياق الفني ـ اللفظي، سياق لغة تم إعدادها مسبقاً، بعد الاشتغال عليها طبعاً) لأجل قصد فني أولي ما. (طبعاً نحن مرغمون في موضع ما، داخل ماضي مطلق، على قبول الفعل المبدع الأول الذي لن يتحقق داخل سياق أدبي ما لأن هذا الأخير لم يوجد قبل ذلك بعد)، بمثل هذا التصور يتحقق فعل المؤلف المبدع كلياً داخل سياق القيم الأدبية وحده بدون الخروج عن الإطار الذي يشكله، كما أن كل مظاهر هذا الفعل لا تنعكس إلا عبر هذا السياق الذي يضمن تحققه، وهنا يخلق ويجد اكتماله وهنا يلقى حتفه. سيجد المؤلف لغة الأدب وأشكاله ـ عالم الأدب ـ ولا شيء غير ذلك، وعلى هذه التربة سيولد إلهامه والاندفاع الخلاق الذي يرغمه على تجريب توليفات وأشكال جديدة داخل عالم الأدب هذا، دون الخروج عن حدوده، صحيح أن هناك أعمالاً تم التفكير فيها وإبداعها داخل عالم الأدب الوحيد لكن من النادر أن نتحدث عنها لتفاتها المطلقة، (لكن لن أغامر بالتأكيد المطلق أن أعمالا من هذا النوع ممكنة).

إن المؤلف يتجاوز المقاومة الأدبية الخالصة التي تبديها إياه الأشكال الأدبية القديمة والمكتسبات والتقاليد، (هذا ما يحدث بدون شك) إنه يفعل ذلك دون أن يجد مقاومة من مستوى آخر (المقاومة الأخلاقية ـ المعرفية التي يبديها البطل وعالمه)، وأثناء كل ذلك سيكون هدف المؤلف الأول هو إبداع توليف أدبي جديد انطلاقاً من عناصر أدبية مماثلة، كما أن القارئ مدعو

للإحساس بالفعل المبدع فقط انطلاقاً من خلفية التقليد الأدبي، بعبارة أخرى، بدون أن يحتاج هو الآخر إلى الخروج عن حدود سياق قيم الأدب ومعناه، هذا الأدب المفهوم كواقع مادي. إن سياق القيم والمعنى الخلاق حقاً لدى مؤلف (يفكر) يتأمل عمله، إن هذا السياق لا يتطابق أبدا مع السياق الأدبي الذي لا يقل واقعية ومادية. طبعاً يدخل هذا الأخير بمعية قيمه في الأول حيث يظهر بصفته محدداً لا بصفته محدد، ينبغي أن يحدد الفعل الخلاق داخل هذا السياق الأدبي الواقعي ـ المادي، وينبغي أن يأخذ فيه موقع قيمة، لكن على الأقل سوف يتم تحديد هذا الموقع وفق موقع المؤلف داخل الحدث الذي هو الوجود، وهو موقع أساسي جداً داخل العالم. إن الفنان يوجه غايته القيمية وفق البطل وعالمه (وعالم حياته)، وهذه الغاية الفنية هي ما يحدد أيضاً وضعه داخل الأدب الواقعي ـ المادي. إن أشكال الرؤية النقدية وأشكال اكتمال العالم هي ما يحدد الاستعمالات الأدبية الخارجية وليس العكس، إن معمارية العالم الفني هي ما يحدد تأليف عمل أدبي ما (من ترتيب ورصف واكتمال وتوليف بين الكتل اللفظية) وليس العكس. ينبغي مقاومة الأشكال الأدبية القديمة منها والأقل قدما، واستخدامها داخل توليفات جديدة، وتجاوز المقاومة التي تبديها إزاءنا أو أن نجد فيها دعامة، لكن هذا المشروع يعتمد في أساسه على المقاومة الأدبية الأولى ضد الغاية الأخلاقية ـ المعرفية للحياة وعنادها الدال، وهي مقاومة محددة جداً وحاسمة، وهي أيضاً نقطة التوتر الأكثر قوة بالنسبة للفعل المبدع لدى الفنان (أما ما تبقى فليس سوى وسائل) إذا كان فناناً أو لا بكل جدية، بمعنى إذا ما كان يصارع الحياة الأخلاقية ـ المعرفية تلك القوى اللاعضوية والخام والسديم (وهو حقاً سديم من منظور جمالي). وحدها مواجهة من هذا القبيل ستفجر الإشعاع والإشراق الفني. إن كل فنان، وفي كل عمل من أعماله، مرغم فنياً على أن يغزو من جديد وأن يؤسس من جديد المنظور الجمالي باعتباره كذلك. يتصل المؤلف مباشرة بالبطل وبعالمه، إذ فقط

عبر علاقته القيمية بالبطل يمكن تحديد موقعه كموقع فني، عبر هذه العلاقة القيمية بالبطل وحدها تأخذ الاستعمالات الأدبية الشكلية دلالتها ومعناها ووزنها من حيث القيم (أي تصير أحداثاً هامة وضرورية وبالتالي تقتحم الدينامية الحدثية مدار الأدب المفهوم كواقع مادي (السياق الصحفي، صراعهما، حياتهما...).

وليس هناك توليف ملموس للإجراءات الشكلية في الأدب الحقيقي ـ المادي (أو على الأقل توليف عناصر لغوية مثل الكلمة والجملة والسلسلة الإبداعية إلخ) يمكن فهمه من الزاوية الجمالية الضيقة لاشتغال القوانين الأدبية (وهو اشتغال له طابع ثانوي ومخلل ومصطنع) كأسلوب وتأليف، ماعدا لو تعلق الأمر، وعن قصد، بتجربة فنية، بعبارة أخرى، لا يمكن فهم هذا التوليف انطلاقاً من المؤلف وحده ومن طاقته الجمالية الخالصة (هذا ما ينطبق على الغنائية وعلى الموسيقى)، إذ ينبغي أيضاً الانتباه إلى سلسلات المعنى وإلى الاشتغال المستقل للقوانين الداخلية التي تخص حياة البطل الأخلاقية المعرفية؛ اشتغال قوانين المعنى التي تنظم وعيه الفاعل، مادام كل ما هو دال جمالياً لا يعانق الفراغ، وإنما الغاية اللامختزلة من حيث المعنى، المحكومة بقوانين مستقلة، قوانين حياة فاعلة وهي غاية لا يمكن تفسيرها جمالياً. لا ينقسم العمل الأدبي إلى مجموعة من المكونات الجمالية الخالصة والتأليفية (أو اللغوية على الأقل من كلمات ورموز ذات هالة انفعالية تتحدد وفق قوانين التشارك اللفظي الرمزي)، تلك المكونات التي تدخل في توليف حسب جمالية وتأليفية بحثه، قطعاً لا. إن الكل الفني هو تتويج لإجراء يستهدف التحكم في كل ضروري من المعنى (وقد يكون الكل دالاً في الحياة)، إننا نتوفر داخل الكل الفني على سلطتين، وعلى تشريعين أقامتهما هاتان السلطتان) يتعلق بعضها ببعض، إذ يتحدد

كل مكون عبر نسقين، وداخل كل مكون. نرصد توتر القيم الذي أحدثه تفاعل النسقين، وإنها قوة مزدوجة تمنح للمكونات وزنها الحدثي من حيث القيم، الواحد تلو الآخر، وللكل في مجموعه.

لا يبتدئ الفنان، منذ الوهلة الأولى، بصفته كفنان، بعبارة أخرى، للبدء لن يتعامل مع عناصر جمالية بل إن هناك نسقان من القوانين يحكمان العمل الفني: قوانين المؤلف وقوانين البطل وقوانين الشكل. إذ عندما يتعامل الفنان منذ الوهلة الأولى مع الأبعاد الجمالية تكون الحصيلة عبارة عن عمل فني فارغ، مصطنع، لا يتحكم في شيء، والذي لا يبدع شيئاً في عالم القيم. لا يمكن إبداع البطل منذ البداية حتى النهاية انطلاقاً من عناصر جمالية خالصة، - لا يمكن أن نصنع بطلاً - لا يمكن أن يكون حياً، ولن نستطيع الإحساس به في دلالته الجمالية الخالصة، إن المؤلف لا يستطيع ابتكار بطل لا يتمتع باستقلالية عن الفعل المبدع الذي يمنحه مصداقيته وشكله - إن المؤلف - الفنان يعثر على بطله وهو موجود - مسبقاً، ممنوح في استقلال عن فعله المبدع الفني الخالص. كما يستحيل على المؤلف "ولادة" بطل وقد يكون هذا أقل إقناعاً). نتصور هنا حالة البطل الممكن الذي لم يصبح بعد بطلاً والذي لم يأخذ بعد شكله الجمالي، وليس بطل عمل ما سبق له وأن اتخذ شكلاً فنياً دالا يلائم معطى الإنسان - الآخر، السابق الوجود والذي سوف يعثر عليه المؤلف بصفته فناناً.* إذ وفق هذا المعطى فقط يحصل الاكتمال الجمالي على وزنه من القيم. إن فعل الفنان يواجه واقعا يبدي إزاءه مقاومة معينة (واقع جامد وصامد) عليه أن يستند إليه وهو غير قابل للانحلال كلياً، هذا الواقع خارج - الجمالي الخاص بالبطل هو ما يظهر في العمل وقد احتل مكانه بعد اتخاذ الشكل المناسب. ويشكل واقع البطل - واقع الوعي الآخر - موضوع الرؤية الفنية وهو ما

* لا يتعلق الأمر طبعاً بالوجود المسبق الاختباري، لبطل في مكان ما أو في زمن ما.

يمنحها موضوعيتها الجمالية، لا يتعلق الأمر بواقع خاضع للعلوم الطبيعية (حقيقية أو ممكنة، مادية أو نفسية)، واقع يواجه نزوة المؤلف المبدعة الحرة، إنه واقع داخلي يخص غاية القيم والمعنى في الحياة، وبصدد هذه النقطة ننتظر من المؤلف أن تتوفر صوره على قدر من المحتملية vraisemblance والوزن القيمي الحدثي، ننتظر أن يكون واقعه واقعاً حدثياً، لا معرفياً أو عملياً - اختبارياً، أي فكرة دينامية ممكنة، حدثية، لا مادية، وقد يكون ذلك عبارة عن حدث من أحداث الحياة بمعنى الوزن القيمي (الأكسيولوجي)، ولو كان ذلك متعذراً بصفة مطلقة وغير محتمل من منظور فيزيائي وسيكولوجي (السيكولوجيا كفرع من العلوم الطبيعية) هكذا نقيس المحتملية الفنية ونقيس المحتملية الفنية ونقيس الموضوعية، أي الأمانة والموضوع الذي تشكله الغاية الأخلاقية المعرفية للإنسان في الحياة. محتملية المتخيل أو الشخصية (caractère) أو الموتيف (المقطع )الغنائي، إلخ، يعني أن نحس داخل العمل الفني بمقاومة الواقع الحدثي للوجود وهناك حيث تنعدم المقاومة ولا توصل إلى قيم الحدث، أي العالم، سوف نكون أمام عمل مبتكر فاقد لتلك القوة الفنية في الإقناع. طبعاً ليس هناك معايير موضوعية ومقبولة بالإجماع تسمح باستشفاف الموضوع الجمالي، فالإقناع حدسي، إذ خلف الاكتمال والشكل الفني ينبغي الإحساس بالوعي الممكن، إذ إن كل إجراء متعالي عليه يغفر له ويمنحه الاكتمال، وفضلاً عن وعينا المبدع أو المشارك في الإبداع يتوجب علينا الإحساس بالوعي الآخر الذي يتوجه نحوه نشاطنا المبدع، لأنه "آخر"، نقول "الإحساس" أي إحساس بالشكل الذي يصنع الأمان والقيمة والجمال (إذ يمكننا الإحساس دون أن يصدر ذلك عن فعل الوعي على مستوى نظري أو معرفي)، لن ننجح في ربط الشكل بذاتنا وعندما نقوم بذلك نصير "آخراً" بالنسبة لذاتنا، بعبارة أخرى، نكف عن أن نكون نحن ذاتنا، ونكف عن العيش انطلاقاًمن ذاتنا، نكون تحت نفوذها ومع ذلك، في كل أشكال

الفن، باستثناء بعض الأشكال الغنائية أو الموسيقية، يمثل ربط الشكل بالذات هدما لدلالته ووزنه القيمي ويستحيل إذاك تعميق وتوسيع التأمل الفني، لأن الزائف سوف يتجلى للتو، ويصير الإدراك مشلولاً ومشوهاً. إن الحدث الفني يضم مساهمين اثنين: أحدهما ساكن وحقيقي والآخر فاعل ونشيط، المؤلف ـ المتأمل، إذا غادر أحدهما الميدان انحل الحدث الفني ولن يتبقى إذاك سوى وهم مزعج من الحدث الفني الزائف (الخدعة الفنية إزاء الحدث)، فالحدث الفني ليس واقعياً وفي الحقيقة لم يحدث في الواقع. الموضوعية الفنية إنها الطيبوبة الفنية، لا يمكن للطيبوبة أن تتخلى عن الموضوع، لن يكون لها وزنها في العدم، في الفراغ، بل يتوجب أن تواجه قيم الآخر. تنعت بعض أشكال الفن باللاتصويرية: non figuratives (مثل الموتيف، الزخرف (العربي [الأرابسك])، الموسيقى) وهذا صحيح في الحالة التي يشكل فيها المحتوى داخل هذه الأشكال موضوعاً محدداً ومميزاً ومحدوداً. أما في الحالة التي نفهمه بها أي عندما يصنع الموضوعية الفنية، فالموضوع حاضر بقوة، إذ في الموسيقى نحس بتلك المقاومة التي يبديها وعي ممكن وحي، والذي من داخله لا يتمتع بمبدأ اكتمال، إذ فقط في حالة إدراكنا لقوة هذا الوعي ولوزنه القيمي ندرك إذاك (وعلى درجة من الدرجات المتتالية التي يقتحمها) انتصار الوعي على ما كان عليه تجاوزه، عندما نحس هذا التوتر الذي من داخل ذاته، لا يتوفر على مبدأ اكتماله الخاص، هذا التوتر الفاعل في البعد الزائل لمنهج معرفي أخلاقي ما، (في لا نهائية توبته ورجاءه، نحو قلق أبدي هو في ملكه مبدئيا ومن حقه). عندما نحس هذا التوتر نحس أيضاً عظمة الشرف الحدثي بأن نكون ذلك "الآخر"، وبأن نجد أنفسنا خارج الوعي الممكن الآخر، نحس قدرتنا على منح المغفرة واستجلاب الحل، إذ نملك مبدأ اكتمال ونحن مؤهلون لتحقيق شكله الجمالي، إننا لا نصنع الشكل من فراغ القيم أو في أشكال أخرى موسيقية بدورها، (موسيقى داخل الموسيقى)، بل نصنعه داخل حدث الحياة، وهذا

وحده ما يمنحه جديته وحدثيته الدالة ووزنه أيضاً (زخرفة أسلوب خالصة، لكن خلف الأسلوب نحس دوماً بنفس ممكنة) وهكذا فإن الفن اللاتصويري يتوفر على محتواه كما يضم التوتر النابع من المقاومة ومن حدثية حياة ممكنة، بيد أن المحتوى غير مميز ولا يحدد في الموضوع.

إذن، فالشكل غير دال داخل عالم الأشكال وحده، ولا يختزل سياق القيم الذي يتحقق العمل الأدبي بداخله، ويفكر فيه إلى سياق أدبي فقط، بل ينبغي للعمل الفني البحث، بتؤدة، عن الواقع في قيمه هو، الواقع الحدثي للبطل، (فالسيكولوجيا ليست حدثية بل تجمل في إجراء تقني).

## 4. التقليد الموروث والأسلوب

إن الأسلوب هو تلك الوحدة المكونة من الإجراءات الموظفة بهدف منح البطل شكله واكتماله واكتمال عالمه، ومن الإجراءات المرتبطة بهذه العناصر والموظفة في معالجة وتكييف مادة البناء (وتجاوزها بطريقة محايثة) ما هي العلاقة الموجودة بين الأسلوب والمؤلف في فرديته؟ ما هي علاقة الأسلوب بالمحتوى، بعبارة أخرى بعالم الآخرين، بموضوع الاكتمال. ما دلالة التقليد الموروث داخل سياق قيم المؤلف ـ المتأمل؟

لن تكون وحدة الأسلوب المضمونة ممكنة إلا عندما يشكل توتر الحياة، هذا التوتر المعرفي ـ الأخلاقي، وحدة أكيدة بفضل المعطى المرتقب الذي يحكمها. وهذا هو الشرط الأول، أما الثاني فهو أن يكون موقع التموضع الخارجي مضموناً وأكيداً (وأخيراً، وكما سنرى ذلك، فهو الإيمان الديني بأن الحياة ليست معزولة وأن ديناميتها لا تعبر بها فراغا من القيم وبأن الفن يحتل داخل الكل الثقافي مكاناً لا جدال فيه أيضا، إن أي تموضع خارجي عابر لن يكونا مضموناً كما أن الأسلوب لن يكون عابراً. إن هذان الشرطان مرتبطان بدقة، وكلاهما مشروط بالآخر، إن الأسلوب العظيم هو ذلك الذي يشمل كل مجالات الفن وإلا فلن يكون له

أي وجود لأنه يمثل رؤية إلى العالم قبل كل شيء واستناداً إلى ذلك فقط يكون وسيلة لمعالجة مادة بناء ما. إن الأسلوب يقصي كل ماهو جديد في إبداع محتوى ما، مادام يعتمد على الوحدة القارة داخل سياق أخلاقي معرفي لقيم الحياة (نجد ذلك في النزعة الكلاسيكية التي لا تميل إلى إبداع قيم أخلاقية معرفية جديدة، إنها تستنزف طاقتها الكاملة في مسلكيات الاكتمال الفني وفي التعميق المحايث للغاية التقليدية في الحياة)، (المحتوى الجديد عند الرمنسيين وراهنيته عند الواقعيين)، يؤشر تجديد المحتوى في أغلب الحالات، على وجود أزمة داخل الإبداع الجمالي، أزمة المؤلف: إنها التساؤل المتجدد عن مكانة الفن داخل الكل الثقافي، داخل الحدث الوجودي، ولن تكون المكانة المكتسبة تقليديا مؤسسة، فالفنان فرد محدد ولن يفلح المرء في أن يكون فنانا، لن يفلح في دخول هذا المدار المحدد، لا يتعلق الأمر بتجاوز الآخرين في الفن وإنما بتجاوز الفن نفسه، يتم رفض المعايير المحايثة للحقل الثقافي، ورفض مجالات الثقافة في كل حدودها، فكرة الرومنسية عن كلية الإنسان، الرغبة في الفعل والإبداع وفق الحدث الوجودي الذي نحس بداخله أننا المساهم الوحيد فيه، انعدام الاستعداد للتقهقر إلى فن الصانع ولتحديد مكاننا في الحدث عبر الآخرين وانعدام الاستعداد للانضمام إليهم.

يمكن لأزمة تأسيس المؤلف أن تسلك طريقا مغايرة ونتيجة لذلك سينهار الموقع خارج التموضعي وسيبدو رخواً: ينتزع من المؤلف حق التموضع خارج الحياة والعمل على اكتمالها، لقد أخذت كل أشكال التموضع الخارجي في الانحطاط (وبالدرجة الأولى في النثر بداية من دوستوييفسكي ووصولا إلى "بيلوي" Bilyj) وليست أزمة المؤلف في العالم الغنائي ذات أهمية كبرى، (كما عند أنينسكي وآخرين) لا تصير الحياة مفهومة ولا تأخذ وزنها إلا من الداخل، من المكان الذي أراها منه باعتباري كـ "أنا" في علاقتي مع نفسي، في مقولات قيم "أنا لأجل أنا".

أن نفهم فذلك يعني أن نحيا الموضوع، أن نراه بنظرتنا الخالصة، يعني التخلي عن مادية الموقع خارجي التموضع إزاء الموضوع، وتبدو كل القوى القادرة على تكثيف الحياة من الخارج، تبدو هزيلة وزائدة، إذ ينمو الحذر إزاء التموضع الخارجي (وقد نربط بذلك محايثة الإله، في المجال الديني، والصوغ النفسي (السيكولوجي) للدين، وتجاوز الكنيسة بما هي مؤسسة خارجية، وبصفة عامة، إعادة القيمة لكل ما هو داخلي من الداخل، إن الحياة تميل إلى الانغلاق داخل نفسها، إلى التراجع نحو نهائيتها الداخلية، إن الحياة تخشى التخوم وتريد أن تحط من شأنها لأنها لا تؤمن بمادية وطيبوبة قوة ما، تمنحها شكلاً من الخارج، وتصير ثقافة التخوم مستحيلة طبعاً بصفتها شرطاً حيوياً لأسلوب عميق ومحصن. تخوم الحياة؟ هذا بالضبط ما نحن في غنى عنه، كل القوى المبدعة تعود القهقرى تاركة التخوم لمشيئة الحظ المتذبذبة، فالثقافة الجمالية ثقافة تخوم ومن جراء ذلك فهي تقتضي مناخاً ينبغي أن تساعد حرارته على وجود ثقة عميقة ترسي شروط الحياة، لا يتم إرساء تخوم الإنسان الداخلية والخارجية إلا داخل مناخ يسوده اليقين، مناخ يكتسب فيه الموقع خارجي التموضع أساسه المتين، وكلما كان الموقع الخارجي عابراً وغير قار كلما كان إدراك القيم محايثاً كلياً للحياة المعيشة من الداخل (الحياة العملية، والشخصية والاجتماعية والأخلاقية، الخ) كلما تم عيش وزن القيم من الداخل. في مقولة الـ "أنا"، ومتى تم ذلك لن يكون هناك مكان للزمن البطيء في إبداع القيم ولا لامتداد القيم التي تجعلنا نتوقف عند تخوم الإنسان والحياة، (الاستخدام السلبي للتموضع الخارجي). يكون الاستخدام السلبي لفائض الرؤية وللمعرفة وللقيم كما في الأهجية والهزل (وليس في الدعابة، طبعاً) إن هذا الاستخدام يكون مشروطاً بوزن القيم الاستثنائية الذي تمنحه حياة ما لهذه القيم (أخلاقية واجتماعية، الخ) وكذلك بانخفاض وزن القيم (بل الحط الكامل من القيمة) الممنوح

للتموضع الخارجي نتيجة لضياع كل ما يؤسس ويزكي الموقع خارجي التموضع، وبالتالي ضياع كل ما يؤسس خارجية الحياة، خارج المعنى. ويفقد التموضع الخارجي الموجود خارج المعنى كل دلالته ويأخذ شكلاً سلبياً بالنسبة للمعنى الممكن، المعنى غير الجمالي. وتأخذ هذه الخارجية في الإجراء الإيجابي للاكتمال، المبني خارج المعنى، تأخذ وزنها الجمالي، ويصير هذا التموضع قوة كاشفة للأقنعة إذ يعمل التقليد على بناء كل ما هو متعالي على الحياة، (الخارجية، المظهر المادي، الطرائق والعادات الأخلاقية والتصنيف، الخ)، إن اندثار التقاليد يظهر غباوتها حيث تقصف الحياة كل الأشكال من الداخل، استخدام مقولات "البشاعة - القبح" في الرومنسية ونجد تضاد الصورة، التناقض البارز بين الداخل والخارج، بين الموقع الاجتماعي والكينونة، بين لا نهائية محتوى ما ونهائية تجسيد ما، عدم معرفة أين ينبغي وضع خارجية الإنسان والحياة لانعدام موقع مؤسس يسمح ببنينتها، الأسلوب باعتباره صورة موحدة ومنتهية لخارجية العالم، التوليف الذي يربط الإنسان الخارجي ولباسه وتصرفاته بإطار الحياة، إذ تبنين رؤية العالم الفعل (من الداخل، يمكن اعتبار كل شيء على أنه فعل)، كما تضمن وحدة الغاية الفاعلة في المعنى، هذه الغاية التي تنشدها الحياة نفسها، وتضمن وحدة ما يجعل الحياة تتكفل بنفسها وتتجاوزها، ويضمن الأسلوب وحدة خارجية العالم كما يجعله ينعكس في الخارج ويتجه نحوه، إنه يضمن أيضاً وحدة تخوم العالم (معالجة وتوليف التخوم. إن الرؤية إلى العالم توحد أفق الإنسان أما الأسلوب فهو يبنين ويوحد محيطه، إن الفحص الدقيق لاستخدام فائض الرؤية (وهو اعتياب يستخدم الوجود) في الأهجية وفي الهزل المضحك وكذا حالة الدعابة الخاصة، لا يدخلان في إطار اهتمامنا.

وقد تسلك أزمة وظيفة المؤلف اتجاهاً مغايراً، وقد يتحول موقع التموضع الخارجي إلى تموضع أخلاقي ويفقد بذلك خصوصيته الجمالية الصرف، ويضعف الاهتمام بالمسحة الظاهراتية الخالصة، بالكينونة - هنا

الخالصة في الحياة، وباكتمالها الساكن في الحاضر وفي الماضي. إن ما يفكك استقرار تخوم الإنسان وعالمه ليس هو المستقبل المطلق، وإنما المستقبل الاجتماعي والسياسي المباشر والمستوى المباشر إلزامياً، ويصير التموضع الخارجي أخلاقياً بصورة مرضية (ويصير المهانون والأذلاء أبطالاً لرؤية لم تعد منذئذ رؤية فنية خالصة)، إذ ينقصنا الموقع الخارجي المضمون والساكن والصلد، وينقصنا ما هو ضروري لهذا الموقع، وتنقصنا السكينة الأكسيولوجية (الحكمة التي تعلم موت ويأس كل توتر أخلاقي معرفي، يأس تخفض الثقة من حدته). ما نقصده هنا ليس مقولة السكينة السيكولوجية (كحالة نفسية)، حالة السكينة كما هي، وإنما نقصد السكينة كمنظور أكسيولوجي (قيمي) يؤسس وعيا ما وهو شرط للإبداع الجمالي. السكينة كتعبير عن ثقة في الحدث الوجودي، السكينة المسؤولة، السكينة الهادئة، وأخيراً هناك ما يميز التموضع الخارجي الجمالي عن التموضع الخارجي الأخلاقي (الروحي والاجتماعي والسياسي والعملي).

التموضع الجمالي وإجراء العزل، التموضع خارج الوجود، وهكذا يصير الوجود ظاهراتية خالصة، وهذا ما يخلص من المستقبل.

تتفجر اللانهائية الداخلية ولا تخلد للراحة، ولجدية الحياة، تملأ الجمالية الفراغ ـ الوجه الآخر للأزمات: ضياع البطل، اللعب بالعناصر الجمالية الخالصة، أسلبة غاية ممكنة وجوهرية، وتفقد فرادة المبدع خارج الأسلوب أمانها وينظر إليها على أنها غير مسؤولة، ولا تكون مسؤولية أي إبداع فردي ممكنة سوى في الأسلوب، وإذا كانت مبنينة ومحمية من لدن التقليد.

وتتجلى أزمة الحياة ـ التي تناقض أزمة وظيفة المؤلف، عدا أنها ترافقها ـ في أنها تعج بأبطال أدبيين، وتنفصل عن المستقبل المطلق وتتحول إلى تراجيديا بدون مؤلف ولا "كورس" "Chœur".

في مثل هذه الظروف يساهم المؤلف في الحدث الوجودي، وبها يكتشف الموقع المبدع قوته وبناءه، ولن يظهر حجته داخل الحدث الذي هو الوجود، إذ عندما يستخدم هذه الحجة كمقدمة لإبداع ما أو كلمة ما فلن يحصل على شيء مسؤول، جاد ودال، ويتطلب الأمر مسؤولية خاصة بمجال الثقافة المستقل. إننا لا نبدع كما أتفق، لوحدنا، دون الاستعانة بشيء، ولن يقوم هذا التخصص في المسؤولية إلا استناداً على الثقة الكبيرة في طرف أعلى ما، يزكي الثقافة، استناداً إلى الثقة في أن هناك "آخر" أعلى مني يتكفل بمسؤوليتي الخاصة، الثقة في أني لا أتصرف داخل فراغ القيم. خارج هذه الثقة لا يوجد إلا الإدعاء الأجوف.

إن الفعل المبدع بحق (بل كل فعل) ينمو عند تخوم العالم الخارجي (تخوم القيم)، تخوم واقع معطى (الواقع المعطى كواقع جمالي)، عند تخوم الجسم وتخوم النفس، إنه ينمو في الروح، أما الروح فهي غير موجودة بعد، إذ بالنسبة للروح كل شيء هو آت وكل ما يوجد في السابق كان موجوداً مسبقاً بالنسبة له.

وسوف نرى الآن وبإيجاز علاقة المتفرج [المتلقي] التي تطرقنا إليها في الفصول السابقة - إن للمؤلف سلطة ما أحوج القارئ إليها، فهو بالنسبة له ليس شخصاً أو آخراً أو بطلاً وإنما مبدأ ينبغي الامتثال له، (إذ أن فحص سيرة المؤلف يجعل من هذا الأخير بطلاً وإنساناً محدداً في الوجود نستطيع تأمله)، تفرد المؤلف باعتباره مبدع هو تفرد مبدع، غير جمالي، من نوع خاص، فالتفرد ليس هو ما هو مرئي وله شكل، بل هو التفريد الفاعل لرؤية ما، وتشكل ما، إذ لا يصير المؤلف متفرداً بمعنى الكلمة إلا عندما نربطه بعالم الأبطال الفردي الذي أبدعه ومنحه شكلاً أو حينما يموضع نفسه جزئياً بصفته سارداً. لا يستطيع المؤلف بل لا ينبغي عليه، أن يحدد بالنسبة لنا في صفة شخص لأننا نوجد بداخله ونعيش

رؤيته الفاعلة، إذ شرط التأمل الفني فحسب أي عندما يكف عن تسيير رؤيتنا بشكل فاعل فقط، إذاك نستطيع موضعة نشاطنا الخاص الذي سبق عيشه بتسيير منه، فنشاطنا هو نشاطه، وموضعته في هيئة وجه ما وهو وجه متفرد للمؤلف، إننا نضعه طواعية داخل عالم الأبطال الذي أبدعه هو نفسه، ويتميز المؤلف الموضع الذي كف عن أن يكون مبدأ رؤية ليصير موضوع رؤية، عن بطل سيرة ما ومؤلف سيرة ما، محاولة الاعتماد على تفرد مؤلف ما بغية تحديد إبداعه وكذا شرح نشاط مبدع انطلاقاً من الوجود. إلى أي حد تكون مثل هذه المحاولة ممكنة؟ وهذا ما يحدد وضع ومناهج السيرة كشكل علمي. ينبغي فهم المؤلف، قبل كل شيء، انطلاقاً من الحدث الذي هو الوجود بصفته مساهماً في الحدث (الذي هو الوجود) ومرشداً للقارئ، مأذون له، إن فهم مؤلف داخل عالم عصره التاريخي وفهم مكانته في المجتمع وحالته الاجتماعية، إن من شأن ذلك أن يبعدنا عن حدود تحليل الحدث الذي هو الوجود. ونلج بذلك حقل التاريخ، لا يمكن للدراسة التاريخية الصرف تجاهل كل هذه الظواهر. إن تقديم منهاجية لتاريخ الأدب لا يدخل في إطار عملنا. يتطابق المؤلف بالنسبة للقارئ، داخل عمل ما، مع مجموع المبادئ المبدعة التي ينبغي إنجازها، ومع وحدة مكونات رؤية خارج تموضعية يربطها نشاطه ببطل وعالم ما، إن تفرديته، باعتباره إنساناً، هي فعل مبدع ثانوي، فعل يقوم به القارئ والناقد والمؤرخ، فعل مستقل عن المؤلف باعتباره مبدأ رؤية فاعل، وهذا فعل يجعله منفعلاً وسلبياً.

# رواية التعلم
# في تاريخ الواقعية

# I

# من أجل نمذجة تاريخية للرواية

ينبغي وضع مشكل الجنس الروائي من منظور تاريخي (وليس من منظور شكلي - إحصائي أو معياري). تعدد مظاهر الجنس، يتأسس البحث في التصنيف التاريخي لهذه المظاهر على المبادئ البنيوية لصورة البطل الرئيسي في رواية السفر ورواية الاختبارات والرواية السيرية (والسير - ذاتية) ورواية التعلم. لا يظهر المبدأ العام في شكله الخالص داخل أي واحد من هذه التنويعات الملموسة والمعترف بها تاريخياً، بل يتجلى في هيمنة هذا المبدأ البنيوي أو ذاك للبطل، وبالنظر إلى تعالق هذه العناصر جميعها سوف يتم ربط مبدأ البنينة عند البطل بموضوع من نوع معين أو بتصور خاص للعالم أو بتأليف روائي معين.

## 1 . رواية السفر

إن البطل الذي لا يتمتع بسمات خاصة، يعتبر نقطة متحركة داخل الفضاء ولا تمثل هذه النقطة، بصفتها تلك، مركز اهتمام الروائي، فالتنقلات داخل الفضاء - الأسفار والمغامرات - الوقائع (وعلى الأصح نوع ينبثق من الاختبار) تمنح الروائي الفرصة لعرض وتقديم التعدد القار للعالم عبر الفضاء والمجتمع، (من بلدان ومدن وثقافات ومجموعات عرقية

وتشكلات اجتماعية وظروف حياة خاصة) ويشكل هذا النوع من بنينة البطل وتأليف الرواية ميزة للنزعة الطبيعية القديمة (بيطرون Pétrone، أبوليوس Apulée ـ أسفار أنكلوب Enclope وغيرها، سفر لوسيوس ـ الجحش Lucius ـ l'âne وللرواية الشطارية الأوربية: لازاريو دي طورمس Lazarillo de Tormes كوزمان دالفاراش Guzman d'Alfarache، فرانسيون Francion، جيل بلا Gil Blas، الخ. وسوف يهيمن هذا المبدأ البنيوي نفسه، في شكل غني بالانقلابات، داخل رواية المغامرات الشطارية عند دوفو Defoe (القبطان سنغلتون، مول فلاندرز، الخ) وداخل رواية المغامرات ـ الوقائع عند سموليت Smollett (مغامرات رودريك رانضوم، بعثة هامفري كلينكر، وأخيرا في المبدأ نفسه، الغني بتقلبات أخرى في بعض تنويعات رواية المغامرات ـ الانقلابات التي ظهرت في القرن 19 والتي تعتبر امتداداً للرواية الشطارية.

إن ما يميز نوع رواية السفر هو ذلك التصور الفضائي الخالص والقار لتعدد العالم وتنوعه، إذ يبدو العالم وكأنه رصف فضائي للاختلافات والتباينات، حيث تتكون الحياة من تلاحق مواقف اختلافية وتباينية، من نجاح وفشل من سعادة وشقاء، من نصر وهزيمة، الخ.

في هذا النوع من الرواية تكون المقولات الزمنية موسومة بدرجة أقل فالزمن نفسه يفقد معناه المتحد وصبغته التاريخية، ولا يتم تمثيل "الزمن السيري (الإنسان وأعماره التي تمتد من الشباب إلى الشيخوخة مروراً بسنوات النضج) وحتى عندما يتم تمثيله فيكون ذلك بصيغة شكلية خالصة، في حين يتم تطوير زمن المغامرة وحده، الذي يتكون عبر رصف فترات متجاورة (لحظات وساعات وأيام) تنتظم داخل وحدة التسلسل الزمني. ويتميز هذا النوع من الرواية بإشارات زمنية مثل "في اللحظة ذاتها" "بعد تلك اللحظة" "قبل ذلك بساعة"، "في اليوم الموالي" "ثانية بعد أو قبل"، "المجيء بشكل متأخر جداً، أو قبل الوقت المحدد بكثير"

وهكذا دواليك. (في وصف الصراعات والمعارك والمبارزات والسرقات وعمليات الفرار وأحداث أخرى)، ومثل "النهار"، والصباح"، "الليل" التي تصلح لإرساء الحركة (الدلالة الخاصة لليل في المغامرة، الخ).

وينجم عن غياب الزمن التاريخي ارتباط التجسيم بالاختلافات والتباينات فقط، أما الروابط المتحدة فهي شبه منعدمة. إن الظواهر الاجتماعية ـ الثقافية كالعرق والبلد والمدينة والتشكيلة الاجتماعية والتعاونية لا تدرك في المجموع المندمج الذي تشكله، وهذا ما يمنح لهذا النوع من الرواية ميزته الخاصة، فالتشكيلة الاجتماعية والعرق والبلد والطبائع ترد في نفحة أغرابية، وبصيغة أخرى، فالتمايزات والتباينات والغيرية تمثل موضوعاً لإدراك خام، وهذا ما يفسر كذلك الميزة الطبيعوية لهذا التنويع الروائي إذ يتفكك العالم إلى أشياء معزولة وظواهر وأحداث متراصفة أو متلاحقة، كما أن صورة الإنسان ـ الموسومة بالكاد ـ ليست واضحة المعالم تماماً، هي صورة ثابتة كلياً مثل ثبات العالم الذي يحيط به. ولا يعرف هذا النوع الصيرورة ولا تطور الإنسان ـ حتى لو تغيرت حالة الإنسان، فإنه يبقى هو هو (في الرواية الشطارية يصير المتسول غنياً وقاطع الطريق سيدا).

## 2. رواية الاختبارات

ينبني النوع الثاني من الرواية كسلسلة من الاختبارات يخضع لها البطل الرئيسي، وما يخضع للاختبار هو ولائه وخصاله الحميدة وانتصاراته وشهامته وطهره، الخ، ويمثل التنويع الشائع جداً في الأدب الأوربي، ويرتبط به مجموع الإنتاج الروائي في قسمه الأكبر. ففي روايات من هذا النوع، يعتبر العالم مسرحاً لصراعات واختبارات البطل، فالأحداث، والوقائع المفاجئة هي محك للبطل، إذ يظهر هذا الأخير في صورة منجزة تامة، وهو متمتع بصفاته مسبقاً، وعلى امتداد الرواية تتأكد هذه الصفات وتخضع للاختبار.

لقد ظهرت رواية الاختبارات قبل ذلك في الأدب القديم، وفي تنويعين أساسيين: يمثل التنويع الأول بالرواية الإغريقية (الإثيوبيات، لوسيب وكليتوفون الخ)، والثاني بسيرة الشهداء والقديسين مع ظهور المسيحية (خصوصاً سيرة الشهداء).

ويبدو التنويع الأول ـ الرواية الاغريقية ـ كاختبار للوفاء في الحب وللصفاء والطهر المثالي عند البطل والبطلة. وتنتظم الأحداث أساساً حول الإغراءات التي تتعرض لها براءة وطهر ووفاء الشخصيات. إن شخصية الأبطال، الثابتين والجامدين ومثاليتهم المجردة، تقصي كل صيرورة وكل تطور: ما يحدث وما يتم إدراكه وعيشه لن يصلح كتجربة قادرة على تغيير وتكوين البطل.

في هذا النوع من الرواية (بخلاف رواية السفر) تكون صورة الإنسان معقدة ومتطورة، ولهذا تأثير كبير في تاريخ الرواية اللاحق، فصورة البطل موحدة بقوة كبيرة، لكن الوحدة المدمجة الناتجة عنها خاصة جداً، إنها ثابتة أساساً، فالرواية الاغريقية التي نشأت في تربة السفطائية الجديدة ـ والتي استوعبت علم الكلام البلاغي، تقدم تصوراً بلاغياً تشريعياً للإنسان بالأساس. فصورة الإنسان ملأى بالمقولات التشريعية ـ البلاغية: اتهام، تجريم، خصال، استحقاقات الخ، لقد كان لهذه المقولات، ولمدة طويلة، تأثير في الرواية، وكانت تحدد الطريقة التي يتم بها وضع البطل والتي تقرر اتهامه أو الدفاع عنه، إذ تتحول الرواية إلى محكمة مهمتها التقرير في مصير الإنسان ـ الشخص، وقد احتفظت هذه المقولات بسمتها الشكلية في الرواية الاغريقية لكنها تجعل مع ذلك، من الإنسان وحدة مدمجة ومقدمة للحكم (للدفاع وللاتهام)، وجامعة للجرائم والاستحقاقات، لقد عرفت المقولات التشريعية البلاغية انتشاراً حتى شملت العالم، وهي في ذلك تحول الحدث إلى ملف تحقيق والأشياء إلى أدلة، الخ، وتعتمد كل هذه الاعتبارات على تحليل مادة البناء الملموسة التي تقدمها الرواية الاغريقية.

ونلمس في التنويع الثاني لرواية الاختبارات، الذي ظهر هو الآخر على أرضية الأدب القديم، تحول المحتوى الاديولوجي، سواء فيما تعلق بصورة الإنسان أو بمفهوم الاختبار، إنه تنويع تهيأ، منذ الأزمنة الأولى للفترة المسيحية، في سيرة الشهداء والقديسين وغيرهم (ديون كريزستوم، أساطير حلقة كليمونتينا، الخ) كما نجد بعض العناصر في كتاب التحولات (الجحش الذهبي) لأبوليوس، ويعتمد هذا التنويع على مفهوم إخضاع القديس للاختبار من خلال المعاناة والإغراء، لكن هذا المفهوم لم يعد يتمتع بطابعه الخارجي والشكلي الذي كان يتوفر عليه في الرواية الإغريقية، فالحياة الداخلية، طريقة العيش تندمج في صورة البطل، وبذلك يتعمق ويتحسن نموذج الاختبارات من الزاوية المفاهيمية، وخاصة عندما يتعلق الأمر بالإيمان في صراعه مع الشك. وبصفة عامة، فإن هذا التنويع لرواية الاختبارات يمثل توليفا بين رواية المغامرات والرواية السيكولوجية، الصراعية، لكن ذلك لا يقف دون استمرار تحقق الخضوع للاختبار بالاعتماد على مثال تام ومكتسب بصورة وثوقية، ولا يستدعي هذا المثال حركية ما أو صيرورة ما، فالبطل الخاضع للاختبار محدد مسبقاً، بصورة حتمية، والاختبارات (من معاناة واغراء وشك) لا تمثل تجربة مكونة ولا تغير سلوك البطل، وتتلخص مهمته، تحديداً، في الاحتفاظ بصلابته الثابتة.

وسوف تعقب رواية الفروسية في ظل العصر الوسيط التنويعات السابقة لرواية الاختبارات، المتأثرة بها طبعا، وسوف يتم تحديد بعض النماذج المتنوعة في رواية الفروسية بتلوينات المحتوى الايديولوجي لمقولة الاختبارات (شبه هيمنة هذا المحتوى في الرواية المتأدبة أو الرواية الاكليروسية ـ المسيحية أو الزهدية)، وسوف يكون من المفيد جداً تحليل النماذج الأساسية لبنينة رواية الفروسية سواء في شكلها الشعري ـ في القرنين الثاني والثالث عشر ـ أو في شكلها النثري ـ في القرنين الثالث والرابع عشر (إلى حدود "أماديس Amadis لمونطالفو Montalvo والـ les palmerins، وهم أبطال روايات الفروسية الإسبانية).

وأخيراً هناك الرواية الباروكية le roman baroque وهـي التنويـع، الخالص والهام جداً والذي أبان عـن تـأثيره الكـبير تاريخيـاً، تنويـع لروايـة الاختبـارات (عنـد أورفي URFE، سـكوديري Scudéry، لا كالبرونيـد La Calprenède ـ لوهنـشتاين Lohenstein وآخـرين)، لقـد عملـت الروايـة الباروكية ونجحت في توظيف مقولة الاختبـارات مـستخرجة منهـا المواضيع التي ترسبت فيها، والتي كانت صالحة لبناء الرواية العظمى ولهذه الأسـباب فإن الرواية الباروكية تظهر الخصائص المنظمـة لفكـرة الـتعلم متفوقـة في ذلـك على كل رواية أخرى، كما أنهـا تظهـر حـدود وفقـر وسـائل فكـرة الـتعلم في اقتحام الواقع. والرواية الباروكية هـي النمـوذج الأمثـل للروايـة البطوليـة، إذ فيها نكتـشف خـصائص الـصوغ البطـولي الروائـي الـذي يتميـز عـن الـصوغ البطولي الملحمي، فالرواية الباروكية ترفض ما هو عادي ومألوف ومتـداول ولا تعتبر إلا كل ما هو على درجة كـبيرة مـن العظمـة، وكـذلك الـشأن بالنـسبة للتضخيم التشريعي ـ البلاغي الذي يعبر عن نفسه بمنطق ودقة عظـيمين، إذ تنتظم صورة الإنسان حول اختبار سماته المميزة. وهي خاضعة لسيرورة إدمـاج تجعل منها كلاً، فالأفعال والأحداث (القدر المحتوم) تـرتبط بـصورة الإنـسان وفق المرافعة (التعظيم) التي يستدعيها هذا الأخير، ووفق مبرراته ومدحـه، أو على العكس، وفق ما يحتاجه قرار اتهامه وفضحه.

لقد تطورت الرواية الباروكية في اتجاهين اثنين ومنحت لنا:

1- رواية المغامرات البطولية (لـويس Lewis، رادكليـف، Radcliffe وولبـول Walpole وآخـرين). 2 ـ الروايـة العاطفيـة ـ الوجدانيـة ـ الـسيكولوجية (ريتـشاردسون Richardson، روسـو Rousseau)، وتتغير مميزات رواية الاختبارات، في بعض التنويعات، بشكل ملمـوس وخاصة في التنويع الأخـير حيـث يظهـر الـصوغ البطـولي الخـاص بــ "الضعيف" والصوغ البطولي لـ "الناس البسطاء".

ورغم اختلافاتها فإن التنويعات التاريخية لرواية الاختبارات التي أحصينا حتى الآن تقدم في مجملها شبكة من السمات المشتركة التي تحدد دلالة هذا النوع في تاريخ الرواية الأوربية.

## 1 ـ الموضوع

ينبني الموضوع دوماً على الانزياح عن السير العادي لحياة الأبطال، وعلى أحداث استثنائية ومواقف لا نجدها في سيرة الإنسان النموذجية، العادية والمعتادة، وهكذا ففي الرواية الإغريقية لدينا أحداث تقع بين الخطوبات والزيجات، أو بين الزواج وأول ليلة زفاف، إلخ، بعبارة أخرى. لدينا حلقات حدثية لا ينبغي في الواقع أن تحدث، ودورها ينحصر في خلق مسافة بين لحظتين متجاورتين من سيرة ما، وكذلك لحصر التسلسل العادي للحياة دون تغييرها، إذ ينتهي المطاف بالعشاق أن يلتقوا وتعود الحياة السيرية إلى مجراها المألوف بعد خروجها عن الإطار الذي تمدها الرواية به، وهذا ما يميز الزمن الروائي الذي تنقصه المدة السيريرة الحقة، وهذا ما يفسر كذلك الدور الاستثنائي للصدفة داخل الرواية بصفة عامة، وداخل الرواية الباروكية بصفة خاصة. إن الأحداث المنتظمة داخل الرواية الباروكية، في شكل مغامرات، هي أحداث فاقدة لكل دلالة وهذا ما يفسر أيضاً دور الجريمة والشذوذ عن العادة في مواضيع الرواية الباروكية وجانبها الدموي والشاذ في الغالب، ويستمر هذا المظهر كميزة لرواية الاختبارات التي تشكل امتدادا للرواية الباروكية مروراً بـ "لويس"، "وولبول" "رادكليف ـ رواية الرعب والرواية القوطية (le roman gothique).

وتبتدئ رواية الاختبارات دائماً عندما يبتدئ الانزياح عن السير البيوغرافي (السيري) والاجتماعي للحياة، وتنتهي عندما تبتدئ الحياة، من جديد، سيرها العادي والمعتاد، ولهذا السبب لا تقدم أحداث رواية

الاختبارات كيفما كانت، نموذجاً جديداً للحياة أو سيرة جديدة للإنسان محددة بظروف متغيرة للحياة. وبعيداً عن حدود الرواية تبقى السيرة والحياة الاجتماعية ثابتة ومعتادة، ومألوفة وغير متحولة.

## 2 ـ الزمن

**(زمن المغامرة، زمن البنية ذات الأدراج، زمن غير محدود، ولا منتهي)**

في رواية الاختبارات نكون أمام مرحلة تطوير لاحقة، أكثر تفصيلاً لزمن المغامرة (وهو زمن معزول عن التاريخ وعن السيرة)، وينبغي أن نضيف إليه، خصوصاً بالنسبة لرواية الفروسية، الزمن الخرافي le temps fabuleux ـ (تأثراً بالشرق). ويتميز هذا الزمن، تدقيقاً، بخرق المقولات الزمنية العادية: إذ في ليلة واحدة، مثلاً، تنجز أعمال تتطلب سنوات، أو عكس ذلك، تمر سنوات في برهة واحدة، (خدعة الإغفاءة المسحورة).

إن مميزات الموضوع الذي ينتظم انطلاقاً من العلاقة مع السير التاريخي والسيري (البيوغرافي)، تحدد السمات الخاصة بالزمن داخل رواية الاختبارات وهو زمن لا يقاس وفق المعايير الواقعية (التاريخية والسيرية)، إذ هنا أيضاً ينعدم التحديد المكاني التاريخي، بصيغة أخرى لا يرتبط الزمن كلياً بفترة تاريخية معينة، لها أحداثها وظروفها التاريخية الخاصة، بل إن مشكل التحديد المكاني التاريخي لم يطرح إذاك، بصفته تلك، بالنسبة لرواية الاختبارات.

صحيح أن الفن الباروكي يبني أيضاً رواية الاختبارات التاريخية (مثلاً: "سوروس" Cyrus لـ سكوديري"، وأرمينيوس وتوزنيلدا Arminius et Thusnelda لـ " لوهينشتاين)، لكنها ليست سوى روايات شبه تاريخية والزمن فيها زمن شبه تاريخي بدوره.

وتظهر رواية الاختبارات، فيما يخص المقولات الزمنية، عن نجاح هام في تطوير الزمن السيكولوجي (وخاصة في الرواية الباروكية) إنه زمن يتمتع بإدراك ذاتي وبالمدة (في تمثيل الخطر، والانتظار الممل، والشغف المتقد، الخ)، لكن هذا الزمن الملموس، بصبغته السيكولوجية، يفتقد لأدنى تحديد مكاني حتى عندما يتعلق الأمر بسيرورة كاملة لحياة فردية.

## 3 ـ تمثيل العالم

خلافاً لرواية السفر تركز رواية الاختبارات على البطل. فالعالم الذي يحيط بالبطل وبالشخصيات الثانوية، في أغلب الحالات، يصلح كخلفية، كـ "ديكور" ومع ذلك يحتل محيط البطل مكاناً كبيراً في الرواية (خصوصاً في الرواية الباروكية) إن هذا العالم الخارجي، الذي يصلح كخلفية لبطل ثابت، هو رغم ذلك، فاقد للاستقلالية وللتاريخية. ففي رواية الاختبارات (وبفضل ذلك فهي تتميز عن رواية السفر) تطغى الأغرابية الجغرافية على الأغرابية الاجتماعية، أما الطباع، التي كانت تحتل حيزاً كبيراً في رواية السفر، فهي تكاد تكون شبه غائبة في رواية الاختبارات (إذا لم يتم تمثيل الأغرابية فيها)، وبين البطل والعالم ليس هناك أي تفاعل حقيقي، فالعالم عاجز عن تغيير البطل الذي يكتفي بإخضاعه للاختبار، كما لا يؤثر البطل، من جانبه، في العالم ولا يغير شكله، وذلك لانشغاله بمواجهة الاختبارات وبإزاحة أعدائه إلخ. فالبطل لا يغير شيئاً في العالم ولا يغير الوجه الاجتماعي للعالم ولا يعيد بناءه، وهو بالتالي لا يدعي ذلك. في رواية الاختبارات لا يطرح مشكل التفاعل بين الذات الفاعلة والموضوع المفعول به، بين الإنسان والعالم وهذا ما يفسر الطابع العقيم وغير المنتج للبطولة L'héroïsme في هذا النوع من الرواية (وهنا بالذات سوف يتم تمثيل أبطال تاريخيين).

سوف تفقد رواية الاختبارات للقرنين 18 و19 صفاءها بعد وصولها إلى أوج الازدهار في تنويعها الباروكي، لكن نموذج بناء الرواية، الذي يعتمد على مقولة اخضاع البطل للاختبار، سوف يستمر في الوجود وسوف تغتني تركيبته وتتعقد، طبعا، بكل ما اكتسبته الرواية السيرية ورواية التعلم. إن القوة المنظمة لمقولة الاختبار، التي سمحت بالمعالجة العميقة لمادة البناء المتشاكلة المحيطة بالبطل، وبربط المظاهر المثيرة في المغامرة مع المشاكل الداخلية والتعقيدات السيكولوجية، نقول إن هذه القوة سوف تمنح لمقولة الاختبار دلالتها التامة، في تاريخ الرواية اللاحق، وهكذا فإن مقولة الاختبار التي اغتنت في تركيبتها بمكتسبات الرواية السيرية (خصوصاً رواية التعلم) سوف تشكل قاعدة للرواية الواقعية الفرنسية. فروايات ستاندال وبلزاك، Stendhal et Balzac، نظراً لنموذج بناءها الأساسي، هي روايات اختبارات، (فالتقليد الباروكي عند بلزاك مثلاً، حاضر بقوة جداً) ومن بين الظواهر الهامة الأخرى في القرن 19، ينبغي ذكر دوستوييفسكي، فرواياته، روايات اختبارات، من خلال نوع بناءها.

وسوف تغتني مقولة الاختبارات لاحقاً، بصفتها تلك، بمحتوى ايديولوجي (أفكاري) متنوع جداً، إذ سوف نجد (في الرومنسية المتأخرة) إخضاع الموهبة والعبقرية والاصطفاء للاختبار. ويقدم تنويع آخر، في الرومنسية الفرنسية، إخضاع الوصولي (النابليوني) والصحة البيولوجية والقدرة على الحياة للاختبار (زولا Zola) إخضاع عبقرية الفنان للاختبار وموازاة مع ذلك اختبار قدرته على الحياة (Kunstelroman) وأخيراً إخضاع المصلح الليبرالي والنيتشوي والخارج عن الأخلاق، والمرأة المتحررة، إلخ (إنها تشكيلة كاملة من التنويعات تخترق الإنتاج الروائي من الدرجة الثانية في النصف الثاني من القرن 19)، والرواية الروسية هي بدورها تنويع لرواية الاختبارات، ولاختبار الإنسان في قيمته وفي قدرته الاجتماعية (موضوعة الإنسان الزائد عن الحاجة).

## 3. الرواية السيرية (البيوغرافية)

لقد تم إعداد الرواية السيرية مسبقاً على أرضية الأدب القديم ـ في السيرة والسيرة الذاتية القديمة وفي اعترافات الفترات الأولى من المسيحية (انتهاءاً عند القديس أغسطين) ولا يتعدى الأمر المرحلة الإعدادية، بل لم يكن هناك شكل صرف للرواية السيرية، وبصفة عامة هناك مبدأ سيري (سير ذاتي) لبنينة البطل داخل الرواية وبنينة بعض مظاهر الرواية.

وتظهر الأشكال السيرية في الرواية عبر التنويعات الآتية: في الشكل السانج والقديم (المعروف حتى في العصر القديم) الخاص بالنجاح والفشل، بالأشغال والأيام، في الاعترافات (السيرة ـ الاعتراف)، في الشكل السيري الخاص بالشهداء والقديسين، وأخيراً هناك تطور النوع الهام جداً، الذي عرف في القرن 18، إنها الرواية السيرية الأسرية.

ومن بين كل هذه التنويعات في التأليف السيري ـ وضمنها التنويع الأكثر بدائية فيها الذي يتشكل من تعداد النجاحات والإحباطات التي تطرأ في حياة ما، من بينها إذن نحتفظ بمجموعة من المميزات الهامة جداً.

### 1 ـ الموضوع

1– لا يعتمد موضوع الرواية السيرية (خلافاً لما يحدث في رواية السفر ورواية الاختبارات) على الانزياح عن السير النموذجي والعادي لكل حياة إنسانية، وإنما ينبني على لحظات نموذجية وأساسية في كل حياة إنسانية ـ على الولادة والطفولة وسنوات الدراسة والزواج وترتيب مصير إنساني، وعلى الأشغال والأيام والموت، الخ. بعبارة أخرى، إنه ينبني بالضبط على لحظات تقع قبل بداية أو بعد نهاية رواية الاختبارات.

2 – رغم أن سيرة البطل هي ما يشكل الموضوع الروائي، فإن صورة البطل نفسه في الرواية السيرية تفتقد لكل صيرورة حقيقية ولكل تطور، قد تتغير حياة البطل (ومصيره) وتنمو وتتطور بيد أنه لا يطرأ أي تغيير على البطل، بل ينصب الاهتمام على أعماله التي خلفها وانتصاراته وأمجاده وأشغاله أو قد ينصب على الأشكال التي يتخذها مصيره وسعادته، إلخ، فالتغيير الوحيد الذي يطرأ على الرواية السيرية (وبخاصة في السيرة الذاتية وفي الاعتراف) هو أزمة وتوالد البطل (سيرة الشهداء البيوغرافية للقديسين من النوع الصراعي ـ اعترافات القديس أغسطين وغيره، الخ).

ويكمن تصور الحياة (فكرة الحياة) الذي يشكل قاعدة للرواية السيرية في أن الحياة تتحدد وفق النتائج الموضوعية (بالأعمال والاستحقاقات والأشغال والانتصارات) أو وفق مقولتي السعادة ـ الشقاء (بكل تنويعات هذه المقولة).

3 – وتتجلى الميزة الأساسية للرواية السيرية في أننا نشهد فيها ميلاد الزمن السيري، إذ خلافا للزمن السيري في المغامرة والزمن الخرافي فإن هذه العناصر، وبصورة واقعية مطلقة، ترتبط عبرها بسيرورة هذه الحياة العامة، وهي سيرورة معلومة الحدود وغير قابلة للتكرار، ولا رجعة فيها. في إطار هذا الإجراء العام يتم تحديد مكان الحدث داخل الحياة، وإلا فإن هذا الحدث لن يصير مغامرة، اللحظة، النهار، الليل، مجموعة اللحظات الوجيزة، كل هذه الأشياء تفقد أهميتها في الرواية السيرية التي تجمع مراحل طويلة وأجزاء عضوية (الأعمار) من الكل الذي تشكله حياة ما، وعلى هذه القاعدة الزمنية تضع الرواية السيرية الأحداث الخاصة والطارئة في الواجهة، لكن اللحظات والساعات والأيام الموضوعة بهذا الشكل في الواجهة لا تدخل قطعا في المغامرة وإنما ترتبط بالزمن السيري الذي يغمرها وهي غائصة فيه والذي يمنحها الواقعية.

لا يدخل الزمن السيري بصفته كذلك، أي زمن واقعي، في سيرورة الزمن التاريخي الأوسع (الذي يساهم فيها)، ولو أنه زمن تاريخي في مرحلته الجنينية، لا يمكن للحياة السيرية أن تنهض خارج عصر ما، إنها تمتد أبعد من الحدود التي قد تعرفها حياة ما يتم تحديد مدتها، قبل كل شيء، بالأجيال Les générations. ولم يكن للأجيال مكان في رواية السفر وفي رواية الاختبارات، إذ تعد الأجيال مظهراً جديداً وأساسياً لتمثيل العالم، إنها تدخل الاتصال بين حيوات متعاقبة (العلاقة بين الأجيال # اللقاء في رواية المغامرات). وهنا نصل إلى المدة التاريخية، لكن الرواية السيرية لا تعرف بعد الزمن التاريخي الحقيقي.

4 ـ انسجاماً مع المميزات التي استخرجنا للتو، يتخذ العالم في الرواية السيرية طابعاً خاصاً، بدوره، إذ لم يعد يشكل خلفية للبطل، إن الاتصال والرابط بين البطل والعالم لا ينتظمان كـ "لقاء" عابر في الطريق الرحب، لقاء مجاني وغير منتظر (وليس كوسيلة للإخضاع للاختبار)، إن الشخصيات الثانوية والبلد والمدينة والأشياء تحتل مكانة وظيفية داخل الرواية السيرية ولها كذلك علاقة وظيفية بحياة البطل الرئيسي أيضاً، وهذا ما يسمح لتمثيل العالم بتجاوز التبعثر الطبيعي كما هو في رواية السفر، من جهة، والأغرابية والصوغ المثالي المجرد ـ Idéalisation ـ كما هو في رواية الاختبارات من جهة أخرى. وكل ذلك لصالح الرابط الذي يصل بالزمن التاريخي، وبعصر معين، ويصير من الممكن إذاك عكس وترجمة الواقع بطريقة واقعية أكثر (فالموقف والولادة كانت تستخدم كأقنعة في رواية السفر، أما في الرواية السيرية فإن هذه العناصر تحدد الحياة في جوهرها)، ويفقد الرابط الذي يصل بالشخصيات الثانوية والمؤسسات والبلد طابعه السطحي الخاص بالمغامرة) وتتجلى هذه السمات بوضوح خاص جداً في الرواية السيرية ـ الأسرية (من قبيل رواية "طوم جونس" Tom Jones لصاحبها فيلدينغ Fielding).

5 – صورة البطل في الرواية السيرية، يعتبر الصوغ البطولي شبه غائب، فهو لا يستمر إلا جزئيا، وفي شكل متحول، في سيرة الشهداء والقديسين، كما أن البطل فيها ليس هو تلك النقطة المتحركة في الفضاء كما كان الشأن في رواية السفر، ويفتقد لسماته المميزة وبدل صوغ بطولي مجرد وفوري كما نجده في رواية الاختبارات، سيكون لنا بطل يتميز بسمات إيجابية أو سلبية، بدون استثناء (إنه غير خاضع للاختبار، لكنه مقابل ذلك يصبو إلى نتائج ملموسة في الواقع)، رغم ذلك فلهذه السمات طابع جامد وجاهز وهي ممنوحة باعتبارها كذلك منذ البدء، على امتداد الرواية كلها، ولا يطرأ على الإنسان أي تحول. إن الأحداث لا تصنع إنساناً بل تصنع مصيره (مهما كان هذا المصير خلاقاً).

تلكم هي المبادئ الأساسية لبنينة البطل الروائي التي تطورت واستخدمت في النصف الثاني من القرن 18، أي قبل الفترة التي نشأت فيها رواية التعلم، le roman d'apprentissage لقد هيئت كل مبادئ بنينة البطل هذه تطور الأشكال الذاتية المحورية للرواية، في القرن 19، وبالدرجة الأولى أشكال الرواية الواقعية (ستاندال، بلزاك، فلوبير FLAUBERT، ديكنز Dickens، وثاكري Thackeray)، ولأجل فهم رواية القرن 19 من الضروري معرفة خصوصية وقيمة مبادئ بنينة البطل التي تحكم، إلى حد ما، توضيح الرواية الواقعية، والشيء الأهم بالنسبة للرواية الواقعية (وبعض الشيء في الرواية التاريخية) هو رواية التعلم كما ظهرت في ألمانيا، في النصف الثاني من القرن الثامن عشر.

# II

# رواية التعلم

تتشكل الموضوعة الأساسية لبحثنا من الصيغة الفضائية ـ الزمنية ومن صورة الإنسان في الرواية، لقد تبنينا كمعيار درجة إدماج الزمن التاريخي الحقيقي والإنسان داخل هذه الزمنية، وتنبع مهمتنا بالأساس من المشاكل النظرية المطروحة في حقول الأدب، ويتطلب كل توضيح نظري الاستعانة بمادة بناء تاريخية ملموسة، إضافة إلى أن هذه المهمة كبيرة جداً وتتطلب تحديدها من حيث مظاهرها النظرية والتاريخية معاً، وهذا ما يفسر اختيارنا لإشكالية متخصصة أكثر وملموسة جداً تمس الإنسان في طور التكوين (في صيرورة) داخل الرواية.

إن تحديد الموضوعة بهذه الطريقة يؤدي إلى حصر وتدقيق جديدين. هناك تنويع متميز للجنس الروائي الذي يطلق عليه اسم "رواية التعلم" (Erziehungsroman أو Bildungsroman) وقد جرت العادة أن يلحق بهذا التنويع الأجناسي (في ترتيب كرونولوجي) النماذج الأساسية التالية: "لاسيروبيدي" La Cyropédie لصاحبها كزينوفون Xénophon (العصر القديم) و"بارزيفال" Parzival لـ "ولفرام فون ايخنباك" Wolfram van Eshenbach (العصر الوسيط) وكاركونتويا وبانطاكرويل" Gargantua et

Pantagruel لـصاحبها رابليه Rabelais و"سامبليسيسموس « Simplicissinus » لمؤلفها غريملس هوسين Grimmelshausen (عصر النهضة) و"تيليماك Télémaque لـ "فنيلون Fénélon (الكلاسيكية الجديدة) و"إميل" Emile لصاحبها "روسو" rousseau (باعتبار أن هذا الفصل التربوي يضم قسماً هاماً من الروائية) و"أغاثون" Agathon. لـ "فييلاند" Wieland، و"طوبياس كنوت" Tobias Knaut لـ "فييتزل Wetzel و"سير في خط متصاعد" لـ" هيبل Hippel، و"ويلهيم مييستر" Wilhelm Meister لـ "غوته" Geothe (الروايتان معاً) و"تيطان" « Titan لجان بول Jean Paul وبعض رواياته الأخرى. و"راهب الجوع" لـ "راب" Raabe، و"هنري الأخضر" لـ غوتفريد كيلر Gottfried Killer و"بيير المحظوط" لـ "بانطوبيدان" Pontoppidon، و"طفولة، مراهقة وشباب" لتولستوي Tolstoï و"حكاية عادية" لغونتشاروف Gontcharov، وجان كريسطوف" لـ "رومان رولان Romain Rolland و les » Buddenbrook » و"الجبل السحري" لطوماس مان Thomas Mann.

وهناك بعض المنظرين، الذين تقودهم مبادئ تأليفية صرف (ومجمل الموضوع الروائي المنصب على سيرورة تعلم البطل) من يحصر هذه المجموعة (ويقصي منها" رابليه مثلاً) بينما يقوم البعض الآخر، الذين يبهجهم وجود مبدأ تكوين البطل في الرواية، بتوسيع هذه المجموعة كثيراً ويضيفون أعمالاً من قبيل طوم جونس، الطفل المستعاد لـ "فيلدينغ" و"معرض المزهوين" لمؤلفها "ثاكري" الخ.

والواضح منذ البداية، أن المجموعة التي ذكرنا تضم ظواهر متنافرة جداً سواء من الزاوية النظرية أو التاريخية، إذ لبعضها طابع سيري وسير ـ ذاتي صرف، بينما ليس للبعض الآخر ذلك، وفي الوقت الذي ينتظم فيه بعضها على فكرة تعلم الإنسان التربوية، فإن البعض الآخر لا يحفل بذلك، وبعضها يتبع خطاً كرنولوجيا صارماً وتطوراً في تعلم البطل

الرئيسي، أما البعض الآخر، فينبني على موضوع يتشكل من مغامرات متطورة، إضافة إلى أن الاختلافات جوهرية جداً عندما يخص الأمر العلاقة التي توجد فيها إزاء الواقعية، وخاصة إزاء الزمن التاريخي الواقعي.

إن هذه الملاحظات تتطلب إنجاز تقسيم مختلف، ليس فقط للمجموعة المعينة، وإنما أيضاً لإشكالية الرواية المسماة "رواية التعلم" برمتها.

ينبغي قبل كل شيء عزل المبدأ المحدد لتكوين الإنسان. ففي أغلب الحالات، لا تعرف الرواية (والتنويعات الروائية) سوى صورة البطل الكامل الإنجاز، وتتجلى دينامية الرواية والأحداث والحلقات الممثلة فيها، في تحريك البطل في الفضاء وفي الهرمية الاجتماعية، إذ هو متسول قد يصير غنياً، و هو قاطع طريق قد يصير سيداً. إن البطل يقترب أحياناً ويبتعد أخرى عن هدفه وحبيبته وانتصاره وثروته وغير ذلك، ومع ذلك يبقى هو على حاله يعادل نفسه ولو أن الأحداث تغير مصيره ووضعه في الحياة وفي المجتمع.

في أغلب تنويعات الجنس الروائي، يفترض الموضوع والتأليف والبنية الداخلية للرواية، إنها تفترض اللاحركة وصرامة صورة البطل والوحدة الثابتة التي يمثلها، فالبطل قياس (بعد) ثابت في صيغة الرواية ـ أما القياسات (الأبعاد) الأخرى ـ أي المحيط الفضائي والحالة الاجتماعية والثروة، وبإيجاز ـ كل مظاهر حياة البطل ومصيره ـ فهي أبعاد متغيرة.

إن محتوى هذا القياس الثابت (قياس البطل المنجز كلياً واللامتحرك) ومؤشرات وحدته وثباته وهويته الخاصة، متنوعة جداً ـ بدءا بالهوية الصفر لاسم البطل (في بعض تنويعات رواية المغامرات) وانتهاء بشخصيته التي قد تكون مركبة والتي لا تكشف بعض مظاهرها عن نفسها إلا تدريجياً، على امتداد الرواية، وما قد يكون متغيرا أيضاً نجد مبادئ توليف وتنظيم المجموع المتكون من صورة البطل، وأخيراً المبادئ التأليفية التي تتحكم في كشف هذه الصورة.

وكيفما كانت الاختلافات البنيوية للصورة نفسها فالبطل لا يتمتع بأي حركة أو صيرورة. البطل هو تلك النقطة الجامدة والثابتة والتي تنسج حولها كل دينامية الرواية، إن تحليل المواضيع الروائية النموذجية يظهر أن هذه المواضيع تقتضي بطلاً كاملاً كلياً لا متحركاً وتقتضي الوحدة الثابتة التي يكونها البطل، إن سير مصير وحياة البطل الكامل هو ما يمنح الموضوع محتواه، فشخصية ونموذج الإنسان بذاته وتحولاته وصيرورته لا تصير موضوعاً روائيا، هذا هو النوع المهيمن للرواية.

وإلى جانب هذا النوع المهيمن والمتداول جداً، هناك نوع آخر للرواية، نادر جداً ويمنح صورة الإنسان في صيرورة، ولم تعد صورة البطل وحدة ثابتة وإنما عكس ذلك، وحدة دينامية، في هذه الصيغة للرواية يصير البطل وشخصيته ونموذجه قياساً متغيراً. فالتحولات التي يعيشها البطل تصير ذات دلالة في الموضوع الروائي الذي يعاد التفكير فيه وبناؤه حينئذ، إذ يقتحم الزمن باطن الإنسان ويتسرب إلى صورته كلها، وهذا يغير الدلالة الجوهرية لمصيره وحياته، ويمكن تسمية هذا النوع من الرواية "رواية تكوين الإنسان" في الاصطلاح الشاسع جداً.

بيد أن تكوين (وصيرورة) الإنسان يتغير بقوة حسب درجة ادماج الزمن التاريخي الواقعي.

وفي الترتيب الزمني لرواية المغامرات تكون صيرورة الإنسان مستحيلة (وسنعود إلى هذا الأمر)، وهي ممكنة في الزمنية المغلقة، إذ في "رواية الغرام الريفية" يسمح الزمن بتمثيل سيرة حياة إنسانية ما (منذ الطفولة إلى الشيخوخة، مراراً بسنوات الشباب والنضج) وهو يسمح كذلك بتمثيل تلك التحولات الداخلية الخاصة بالشخصية وبالعقلية والتي تطرأ على الإنسان تبعا للسنوات المتعاقبة، إنه نموذج تطور مغلق تعمل كل حياة على إعادة إنتاجه. الرواية المغلقة من النوع الخالص (المتصل أساساً بالعمر) لم تكن معروفة بعد، لكن عناصرها المكونة منتشرة بكثرة في "رواية

الغرام الريفية" في القرن 18، وعند ممثلي النزعة الجهوية وال Heimatkust في القرن 19، كما أن لعنصر رواية الغرام الريفية المغلق أهمية قصوى داخل التفريع المضحك لرواية التعلم (بالمعنى الضيق) المثلة بـ "هيبل" Hippel وجان - بول Jean - Paul (وستيرن Sterne بعض الشيء) وبدرجة متفاوتة، كما في روايات التكوين الأخرى، (وهذا عنصر ملحوظ جداً عند تولستري" الذي يرتبط، في هذا الصدد، مباشرة بتقاليد القرن 18).

وفي رواية التكوين هذه نوع ثاني من الزمنية المغلقة يتمفصل شيئاً ما على أعمار الإنسان ويتجلى دوره في تمثيل نمط معين لصيرورة نموذجية ومتكررة تجعل من المراهق المثالي والحالم راشداً واقعياً وموضوعياً - مسار يقف في نهايته، وبدرجات متفاوتة، عند التشاؤمية والخضوع. يتميز هذا النوع من رواية التكوين بتمثيل يعتبر العالم والحياة تجربة ومدرسة ينبغي على كل إنسان اجتيازهما كي يخرج بنفس النتيجة - الواقعية، الموسومة بالخضوع بدرجة مختلفة. ويتمثل هذا النوع، وفي شكله الخالص جداً، في رواية التكوين الكلاسيكية للنصف الثاني من القرن 18، وقبل كل شيء عند "فييلاند" و"فيتزل"، ولهذا النوع تنتمي أيضاً وإلى حد كبير رواية "هنري الأخضر" لـ "كيلر"، كما نجد عناصر هذا النوع عند "هيبل" و"جان بول" وخصوصاً عند "غوته".

ويمثل النوع الثالث من رواية التكوين بالنوع السيري (والسير - ذاتي)، أما الانغلاق فهو غائب عن هذا النوع، وتدخل الصيرورة في الزمن السيري وتعبر مراحل فردية وغير موسعة، وقد تكون هذه الرواية نموذجية لكن لا يتعلق الأمر بعد بالانغلاق النموذجي، فالصيرورة نجمت عن مجموعة ظروف وأحداث وأنشطة ومشاريع التي تغير حياة ما، إنه مصير الإنسان الذي ينبني، وفي الآن نفسه، فهذا الأخير يبني نفسه ويبني شخصيته المميزة. إن منح الشكل للحياة - المصير يمتزج بتكوين الإنسان نفسه، وهذه حالة "طوم جونس" لـ "فيلدينغ"، و"دافيد كوبرفيلد" David Copperfield لـ "ديكنز" Dickens.

ويمثل النوع الرابع من رواية التكوين بالرواية التعليمية ـ البيداغوجية didactique ـ pédagogique، نوع يقوم على فكرة تربوية ما، تم تصورها بتضخم كبير شيئاً ما، إذ نجد فيه عرضا للسيرورة البيداغوجية الخاصة بالتربية، بالمعنى الصارم للكلمة، فبهذا النوع الخالص من الرواية ترتبط أعمال مثل La cyropédie لـ Xénophon وTélémaque لـ Fénélon وEmile لـ Rousseau ونجد كذلك عناصر هذا النوع داخل تنويعات أخرى لرواية التكوين (وحتى عند Geothe وRabelais).

يتمتع النوع الخامس والأخير لرواية التكوين بأهمية كبرى. إذ لا ينفصل فيه تطور الإنسان عن التطور التاريخي حيث يتم تكوين الإنسان داخل الزمن التاريخي الواقعي والضروري بمستقبله وكرونطوبيته [زمكانيته] Chronotopicité. وفي الأنواع الأربعة المذكورة كان يتم تكوين الإنسان في خلفية جامدة لعالم كامل وتام وقار كلياً، في أساسه، ولو أن تغييرات كانت تحدث فإنها كانت تغييرات هامشية ولا تمس أسس العالم في راهنيته. لقد كان الإنسان يعرف تغييرا وتحولاً داخل عصر ما، إن ما كان ينتظره العالم من الإنسان، هذا العالم الملموس والقار هو أن يتكيف ويتعرف على قوانين الحياة ومعها، وأن يخضع لها، إن ما تم تكوينه هو الإنسان وليس العالم، فالعالم، على العكس، كان يصلح كنقطة اعتلام للإنسان في نموه. إذ إن صيرورة الإنسان، بهذه العبارة، هي مسألة شخصية، أما ثمار هذه الصيرورة فتنتمي لسيرورته الخاصة، ولا شيء تغير في العالم. إن مقولة العالم بصفته تجربة ومدرسة مقولة منتجة جدا، داخل رواية التعلم وكانت تطبع العالم وتضيء وجهاً جديداً للإنسان، الوجه المجهول قبل هذه الرواية وهذا يؤدي إلى إعادة التفكير في عناصر الموضوع الروائي وتفتح للرواية وجهات نظر جديدة وواقعية ومنتجة حول العالم. العالم، ولو تم تصوره كتجربة وكمدرسة فهو لازال ذلك المعطى المصنوع والجامد والذي لا يتحول إلا لصالح سيرورة بحث من يدرسه (ففي أغلب الحالات يظهر أن هذا العالم هو أكثر فقراً وأكثر حفاظاً مما كان يبدو عليه للوهلة الأولى).

في روايات مثـل Gargantua et Pantagruel وSimplicissimus وWilhelm Meister نلاحظ أن تكـوين الإنـسان مغـاير، إذ لم يعـد الأمـر مجرد مسألة شخصية فالإنسان يتغير هو والعالم في الوقت نفسه، إنه يعكـس بداخله التكوين التاريخي للعالم. فالإنسان لم يعد يقع داخل فـترة مـا ولكنـه يقع عند تخم فترتين، عند نقطة عبور من فترة إلى أخرى. ويـتم هـذا العبـور بداخله ومن خلاله وهو مرغم على أن يصير إنسانا من نوع جديد، لم يعـرف بعد. وبالفعل فإن تكوين الإنسان الجديد هو السبب في ذلك إن قـوة المـستقبل المنظمـة سـوف تلعـب دوراً هامـاً باعتبـار أن المـستقبل لا يرجـع إلى الـسيرة الخاصة وإنما يهم المستقبل التاريخي، إن ما يتغير هو أساس الحيـاة، وعلـى الإنسان أن يتغير هـو وهـذه الأسـس في نفس الآن. ولا غرابـة في أن تطـرح، داخل هذا النوع من الرواية، المشاكل بكل حدتها مادام الأمر يتعلق بالإنـسان من حيث واقعه وإمكاناته، وبالحريـة وبالـضرورة وبالمبـادرة الخلاقـة. وتفقـد صورة الإنسان، وهو في صـيرورة طابعهـا الخـاص (إلى حـد مـا)، وتـؤدي إلى مدار مختلف كلياً، إلى المـدار الواسـع للوجـود التـاريخي، وهـذا آخـر أنـواع رواية التكوين، وهو النوع الواقعي.

إننـا نجـد مبـدأ مثـل هـذا التكـوين التـاريخي للإنـسان في أغلبيـة الأعمال الواقعية الكبرى، وهذا يعني أننا نجدها دومـاً هنـاك حيـث يـتم إدماج الزمن التاريخي.

وهذا النوع الأخير من رواية التكوين الواقعية هـو مـا يـشكل صـلب موضوع دراستنا، إنه يمنح مادة بناء تساير الإشكالية النظرية العامة جـداً لدراستنا الـتي تعمـل علـى اسـتخراج درجـة إدمـاج الـزمن التـاريخي في المراحل الأساسية للرواية.

وبديهي أنه لا يمكن فهم النوع الخامس من رواية التكوين بمنـأى عـن الأنواع الأربعة الأخرى من رواية التكوين وخصوصاً النوع الثاني منها ـ روايـة الـتعلم بـالمعنى الـدقيق للمـصطلح (مؤسـسها Weiland) والـتي تهيـئ بـشكل

مباشر الرواية كما هي عند Goethe، وهذه الرواية هي الحدث المميز أكثر لقرن الأنوار بألمانيا. وفي هذا النوع، وبشكل جنيني، تم طرح مشكل الإنسان من حيث واقعه وإمكاناته، ومشكل المبادرة الخلاقة. ومن جهة أخرى ترتبط رواية التعلم مباشرة بأولى روايات التكوين من النوع السيرذاتي وكذلك برواية "طوم جونس". لفيلدينغ (وفي أولى كلمات "مقدمته" المشهورة يربط Weiland روايته Agathon بالرواية من النوع - وبالبطل - الذي ابتدأه "طوم جونس"، ومن أجل فهم المشاكل التي يطرحها الزمن في تكوين الإنسان، ينبغي كذلك اعتبار النوع المغلق للتكوين كما هو في "رواية الغرام الريفية" عند Hippel و PauL Jean (في علاقة بعناصر التكوين المركبة جداً والمرتبطة بتأثير من Weiland وGoethe)، وأخيراً من أجل فهم صورة الإنسان في طور التكوين عند Goethe، ينبغي كذلك اعتبار فكرة التربية كما تكونت في عصر الأنوار، وبخاصة، كما تظهر في تنويعات خصوصية والتي نجدها بألمانيا، وكمقولة لتربية النوع البشري عند "ليسينغ" « Lessing » وعند "هيردير" Herder.

وهكذا، وحتى عند اقتصارنا على دراسة النوع الخامس من رواية التكوين، سيكون علينا ملامسة الأنواع الأخرى لهذه الرواية وهذا لا يعني أننا نريد أن نشمل مادة البناء التاريخية في كليتها، (وهدفنا نظري بالأساس) كما لا نريد إقامة كل الترابطات ولا كل العلاقات التاريخية ولو كانت أساسية، ولا تستهدف دراستنا الشمولية التاريخية في تحليل هذا المشكل. وهناك مكانة خاصة في تطور رواية التكوين الواقعية ترجع لـ " رابليه" ولـ « Grimmelshausen » شيئاً ما، اذ تمثل الرواية في هاتين الحالتين مشروعاً ضخماً يهدف إلى تشكيل صورة الإنسان في صيرورة، مكثفة داخل الزمن الفلكلوري التاريخي الشعبي، ومن هنا أهمية "رابليه" الكبرى، سواء فيما تعلق بالمشكل العام لإدماج الزمن التاريخي في الرواية أو بالمشكل الخاص لصورة الإنسان في صيرورته، ولهذا السبب سوف نخصص لكل من "رابليه" و"غوته" حيزاً كبيراً.

# III

# الفضاء والزمن

القدرة على رؤية الزمن وقراءة الزمن في الفضاء، وفي الوقت نفسه، على إدراك امتلاك الفضاء في كل هو في طور التكوين، في حدث ما، وليس في شكل خلفية جامدة أو في معطى مصنوع وتام. القدرة على أن نقرأ في كل شيء ـ سواء في الطبيعة أو في طبائع الإنسان وحتى في أفكاره، وفي مفاهيمه المجردة ـ أن نقرأ علامات مسيرة الزمن، إذ يظهر الزمن قبل أي شيء في الطبيعة ـ في حركة الشمس والنجوم وفي صياح الديك وفي العلامات المحسوسة والمرئية للفصول، وسوف يربط ذلك باللحظات المطابقة لها في حياة الإنسان. (بطبائعه وأنشطته وعمله)، والتي تشكل الزمن المغلق (الحلقي): نمو الأشجار والبهائم وأعمار الإنسان ـ إنها مؤشرات مرئية تحيل إلى مراحل أوسع بكثير. بالإضافة إلى ذلك ستكون لدينا علامات مرئية معقدة جداً للزمن التاريخي بالمعنى الأصلي، البصمات المرئية لنشاط الإنسان المبدع، البصمات التي تخلفها يده وعقله من مدن وأزقة ومنازل وآثار فنية وتقنية وبنية اجتماعية، الخ، فالفنان يقرأ فيها مقاصد الإنسان الأكثر تعقيداً، مقاصد الأجيال والعصور والشعوب والتشكيلات والطبقات الاجتماعية، وكيفما كان مستوى عمق ودرجة تعميمها فهذه السيرورة

المعرفية لا تنفصل كلياً عن العمل الذي تقوم به الرؤية ولا تنفصل عن المؤشر الموجود في شكل محسوس وملموس ولا تنفصل عن الكلمة - الصورة الحية، وأخيراً هناك التناقضات الاجتماعية والاقتصادية - أشكال التطور المحركة - التي تبتدئ من التباين الأول، المرئي مباشرة (التعدد الاجتماعي للبلد الأصلي كما نشهده عندما نكون على سفر وتصل إلى التجليات الأكثر عمقاً وتعقيداً كما تظهر في علاقات وأفكار الإنسان، وتفتح هذه التناقضات، بالضرورة، نافذة على الزمن الآتي. وكلما وصلنا إلى عمق هذه التناقضات كلما كانت رؤية الزمن من خلال صورة الفنان - الروائي - خصبة وجوهرية.

ومع غوته Goethe، تصل رؤية الزمن التاريخي إحدى قممها في الأدب العالمي.

وقد تم إعداد رؤية وتمثيل الزمن التاريخي في قرن الأنوار (وبهذا الصدد فإنه لم يعط لقرن الأنوار حقه، إذ فيه تم تدقيق مؤشرات ومقولات الزمن المغلق - الزمن الطبيعي واليومي والفلاحي لـ "رواية الغرام الريفية" بعدما تم إعداد الزمن، طبعاً، من لدن عصر النهضة والقرن 17، بغض النظر عن تأثير التقليد القديم). إن موضوعة "الفصول" و"الدورات الفلاحية" "وأعمار الإنسان" تخترق القرن 18 كله، وتؤثر بكل ثقلها على الإنتاج الشعري، فهذه الموضوعة - وهذا أمر هام جداً - لا تنحصر في موضوعاتية ما Thématique - بل لها قيمة مبنينة ومنظمة (عند "طومسون" Thomson، و"هيسنير"، Hessner وممثلي "رواية الغرام الريفية". ينبغي مراجعة لا - تاريخية non historicité قرن الأنوار بالدرجة الأولى، ينبغي النظر إلى تاريخية العقود الثلاثة الأولى من القرن 19 الذي وصف خطأ، قرن الأنوار باللاتاريخي علماً أن قرن الأنوار هو الذي هيأه، وبالدرجة الثانية لا ينبغي الحكم على تاريخية القرن 18 بالنسبة للمرحلة المتأخرة من التاريخية (التي هيأها هذا القرن، إننا نكرر ذلك)، لكن بالنسبة للمراحل السابقة

عليه، وفي هذا المنظور يظهر القرن 18 كمرحلة عرفت صحوة قوية للإحساس بالزمن، زمن الطبيعة والحياة الإنسانية. وحتى في الثلث الأخير من هذا القرن نلاحظ هيمنة الأزمنة المغلقة ولكن هنا كذلك، رغم حدودها، فهذه الأزمنة تؤثث الأرضية التي استخدمت كأساس لعالم المراحل السابقة الجامد، وعلى هذه الأرضية المؤثثة بالأزمنة المغلقة أخذت في الظهور مؤشرات الزمن التاريخي، أما التناقضات الداخلية للمرحلة (العصر) ومع فقدانها لطابعها المطلق، الأبدي، المكتسب فتظهر داخل العصر على أنها زمنية تاريخية متعددة ـ رواسب الماضي، وبذور ونزوعات المستقبل ـ وفي الوقت نفسه، فإن موضوعة أعمال الإنسان التي سوف تتضخم إلى حد أنها ستشمل موضوعة الأجيال، أخذت تفقد طابعها المغلق وشرعت في إعداد منظور تاريخي. إن سيرورة الإعداد المؤدية إلى كشف الزمن التاريخي كانت سريعة جداً ومعقدة وعميقة، في الإبداع الأدبي أكثر منه في المجالات التاريخية ـ الاديولوجية الصرف، في قرن الأنوار.

وعند "غوته" وهو في هذا الصدد وريث عصر الأنوار ومؤشر على نهايته، تصل الرؤية الفنية للزمن التاريخي قمة ليس لها مثيل كما قلنا، وفي الجزء الثاني من دراستنا سوف نتعرض بتفصيل لشكل الزمن والصيرورة التاريخية (وبخاصة، صورة الإنسان في صيرورة) في أعمال "غوته" Geothe. أما الآن فإننا سنلتزم بفحص بعض السمات الخصوصية لإدراك الزمن عند غوته، وهذا ما يسمح بإضاءة ما قدمناه عن الكرنوطوبات وعن ضبط وقائع الزمنية في الأدب.

ونؤكد قبل كل شيء، وهذا معلوم جداً، على الأهمية الاستثنائية للمرئي Visible ـ عند "غوته"، فالأحاسيس الخارجية والانفعالات الداخلية والسجالات والمفاهيم المجردة تتركز حول "العين التي ترى"، كل ما هو جوهري يمكن وينبغي رؤيته، وكل ما هو غير مرئي فهو ليس بجوهري،

وكلنا يعلم الأهمية التي كان "غوته" يوليها لـ "ثقافة العين" وكذا العمق الذي كان يضع فيه هذه الثقافة، ولقد كان "غوته" بعيداً عن النزعة الحسية الأولية والبدائية وعن النزعة الجمالية المنحلة، إذ يمثل المرئي بالنسبة له الطرف الأول بل والأخير، الطرف الذي تم فيه إغناء المرئي واختراقه بكل تعقد المعنى والمعرفة، لقد كان غوته يمقت الكلمة التي لا تشهد عن تجربة مرئية صرف، إذ بعد زيارته لمدينة "البندقية" Venise قال متعجباً: "هكذا إذن، شكرا يا إلهي، لم تعد البندقية بعد الآن كلمة جوفاء، كلمة فارغة لطالما أرعبتني، أنا العدو الفائي للأصوات الجوفاء!" (سفر إلى إيطاليا ـ "البندقية").

إذ بالنسبة لغوته، كل المقولات والأفكار المعقدة جداً والمتطورة هي قابلة لأن تمثل في شكل مرئي بواسطة "كروكيه"، رسم خطاطي أو رمزي، فكل الأفكار العلمية الخالصة وإنشاءات الذهن يتم التعبير عنها عنده في شكل خطاطات وكروكيهات ورسومات دقيقة. إن "غوته" كان يستوعب أفكار الآخرين بعد أن يعطيها شكلاً مرئياً، ففي الأمسية التي شهدت صداقته بـ "شيلر" Schiller وبينما كان هذا الأخير يبسط فكرته "عن النباتات" كان "غوته"، بواسة خطوط ريشته، يضع على أنظار مخاطبه وردة رمزية (الحوليات)، وبعد هذا اللقاء وخلال تأملاتهما المشتركة حول "الطبيعة والفن والطبائع" كانا، غوته وشيلر، بحاجة حيوية للجوء إلى الخطاطات والكروكيهات الرمزية (« die Notwendigkeit von tabellarischer und symbdischer Behandlung)، ويقومان بتأليف "زهرة الأمزجة"، لوحة التأثيرات الإيجابية والسلبية للاسترخاء ويرسمان خطاطات لنظرية الألوان الـ "غوتية" « Farhenlehre » ـ goethéene (الحوليات).

بل حتى أسس رؤية العالم الفلسفية يتم التعبير عنها في شكل صورة مرئية بسيطة وواضحة، وخلال السفر من "نابولي" إلى "صقلية" وجد

غوته نفسه وسط البحر للمرة الأولى ورأى خط الأفق وهو ينغلق حواليه فكتب "ألم يسبق لأحد أن رأى نفسه محاطاً بالبحر ولا يملك أدنى فكرة عن العالم وعن علاقته به ! " (سفر إلى ايطاليا ("في صقلية").

إن الكلمة عند "غوته" تلتقي دوماً بالمرئي. ففي "الشعر والحقيقة" يطلعنا على "إجراء غريب جداً" يعمد إليه دائماً، فعندما يثير انتباهه موضوع ما أو مكان فإنه يقوم بخطه على الورق ببضعة خطوط ويسجل التفاصيل في الرسم بواسطة الكلمات، فهذه التهييجات الفنية الغريبة تسمح له بأن يعيد في ذاكرته تشكيل مكان معين lokalitat، بدقة، قد يحتاجه عند كتابة قصيدة أو حكاية (الشعر والحقيقة ـ الكتاب 19).

وهكذا فإن غوته كان يريد ويحسن إدراك كل شيء بالعين، أما اللامرئي فهو غير موجود بالنسبة له، ولكن في الوقت نفسه فإن عينه لم تكن ترغب ولا تستطيع رؤية شيء في شكل مصنوع جاهز، وجامد. إن عينه و(نظرته) لا تكترث بكل ما هو مجرد رصف فضائي خالص وبسيط، أو ما هو تعايش بين الأشياء والظواهر، إذ خلف التعدد الثابت كان يرى التعدد الزمني، فالتعدد يدخل بالنسبة له في ترتيب المراحل والتطور، وبصيغة أخرى، ما يتم تأشيره بمعنى زمني. وفي ملحوظة موجزة بعنوان "أيضاً عن علاقتي بشيلر Schiller يحدد "غوته" تلك الميزة الخاصة به: " كان لدي منهج يظهر لي التطور (die entwickelade entfatende methode) وليس منهج يرتب الأشياء عن طريق التعارضات، لم أكن أنجح في التعرف على الظواهر المرصوفة، أو بالأحرى، لم أكن أستطيع شيئاً غير إقامة نسبها (الحوليات).

إننا نعلم كم ناضل "غوته" من أجل إدخال مقولتي التكوين والتطور في العلوم الطبيعية، وليس المجال هاهنا للتعليق على أعماله العلمية الخالصة، إننا نكتفي فقط بالإشارة إلى أن المرئي الملموس خالي من كل ثباتية ويدخل في توليف مع الزمن، وفي كل مكان تبحث "العين التي ترى" عن الزمن فتجده ـ

التطور والتكوين والتاريخ. إذ خلف ما هو مصنوع وجاهز يظهر، ببروز استثنائي، ما هو في طور الصيرورة والإعداد، وعندما يعبر "غوته" جبال الألب Les Alpes فإنه يتأمل حركة السحب والجو حول المرتفعات ويضع نظرية لدراسة الطقس météorologie: في السفح يتلقى السكان الطقس (سواء كان صحواً أو مضطرباً) في شكل تام منجز، أما في الجبل فإنهم يعاينون تكوينه.

وهنا توضيح موجز لرؤية التكوين في "سفر إلى إيطاليا": "عندما ننظر إلى الجبال من قريب أو من بعيد، عندما نرى قممها تسطع تحت أشعة الشمس أو تحيطها الغيوم أو تحاصرها العواصف وتسلط عليها سياط الأمطار، أو حينما تكسوها الثلوج فإننا نعزي ذلك إلى الجو، لأننا نرى ونضبط بالنظر حركاتها وتحولاتها، أما الجبال، عكس ذلك، فهي تمتد أمام حواسنا الخارجية، جامدة، وفي شكلها العادي نراها ميتة لأنها جامدة، بلا فعل، لأنها في استراحة، ورغم ذلك، فإنني، وذلك منذ وقت بعيد، لا أستطيع ربط هذه التحولات التي تظهر على الجو إلا بحركة الجبال حركة ـ داخلية، هادئة وخفية" (من كارلسباد Carlsbad ـ إلى برينر Brenner).

وفي موضع آخر يقدم "غوته" فرضية تقول إن قوة جذب الكتلة الأرضية وخصوصاً أجزاءها البارزة (القمم الجبلية) ليست ثابتة ولا جامدة، وإنما هي في حركة دائمة، ولأسباب عديدة فإنها إما تخمد أو تتقوى، لأن قوة كتلة الجبل نفسها تؤثر في التحولات الجوية وعن النشاط الداخلي للجبل نفسه تنجم الحالة الجوية التي يعاينها سكان السفح في شكل تام.

إن عدم التحقق من هذه الفرضية العلمية أمر لا يهم كثيراً، بل المهم هو خاصية رؤية "غوته" كما هي ظاهرة، ومن المتفق عليه أن الجبال بالنسبة لمن يتأملها تمثل عادة، صورة الثبات ذاته، وتجسيد اللاحركة والجمود بيد أن الجبال ليست جامدة، إنها مستقرة فقط وليست بلا حركة، وهي تبدو كذلك لأنها موضوعة هناك وهي في استراحة (Sie

ruben). إن قوة جذب كتلة ما ليست قياساً ثابتاً ومعادلاً دوماً لنفسه، إنها تتحول وتهتز وتميد، ولهذا فإن الجبال التي يبدو فيها تزايد هذه القوة هي متحولة ونشيطة وتحدث الحالة الجوية.

ونتيجة لذلك فإن اللوحة التي شرع فيها "غوته" تعرف تحولاً واضحاً في مبدئها ولنتذكر أنه في البداية كان لدينا تحولات مأخوذة من الجو (سحب وعواصف وانقشاع ضوء تحت شمس ساطعة وأمطار غزيرة وثلج)، حالة جوية في الخلفية الجامدة لمرتفعات ثابتة، خلفية كل أبدية وفي الأخير لا يبقى هناك شيء من هذه الخلفية الجامدة والثابتة التي أصبحت تتوفر على حركة أعمق وأكثر إشعاعاً، حركة جانبية للجو والتي صارت نشيطة، بل أكثر من ذلك إذ هنا، في هذه الخلفية، توجد الحركة الحقيقية والنشاط.

إن خاصية رؤية "غوته" هذه الظاهرة في المثال الموجز، تتجلى في كل شيء، في شكل أو في آخر، حسب مادة البناء، ببروز كبير شيئاً ما، إذ ما كان قبل "غوته" يشكل خلفية صلبة وجامدة لكل أنواع الحركات والتحولات ويستدعي بالنسبة إليه عملية سيرورة، يجد نفسه مخترقاً بالزمنية كلياً، ويظهر على أنه مبدع للحركة. وسنرى فيما بعد عند تحليلنا لرواية Wilhelm Meister أن ما كان يشكل داخل الرواية، الخلفية ـ الصلبة وبالقياس الثابت والمقدمات الثابتة بالنسبة لدينامية الموضوع الروائي يصير في جوهره حاملاً للحركة ومبدئاً لها ويصير مركزاً منظماً لدينامية الموضوع، وبفضل ذلك فإن الموضوع في ذاته يتغير جذرياً، إذ هنا بالضبط، في هذه الخلفية الثابتة لأسس العالم (السوسيواقتصادية والسياسية والأخلاقية) والتي لن يحرم فيها من الإعلان أن "فيلستان الصغير" جامد وخالد. في هذه الخلفية إذن يرى "غوته" الحركة. في Wilhelm Meister تشرع أسس العالم هذه في الانتفاض مثل الصخور الجبلية المذكورة في مثالنا، وهذه الانتفاضة العميقة تحدد الحركة السطحية وتحول المصائر الإنسانية والحيوات الإنسانية، وسوف نعود لذلك فيما بعد.

ونصل الآن إلى القدرة العجيبة التي يمتلكها غوته، القدرة على رؤية الزمن في الفضاء. إن ما يشد الانتباه هو ذلك الإشعاع الاستثنائي ونضج رؤية الزمن هذه (وهي أمر عادي) عند كتاب القرن 18 الذين كانوا يرون الزمن للمرة الأولى) والذي يفسر بعض الشيء أن هذه الرؤية كانت ما تزال بسيطة وأولية نسبياً، وبفضل ذلك فهي تحتوي على تجسيد ملموس. لقد كانت نظرة "غوته" نظرة ثابتة تشمل كل مؤشرات وعلامات الزمن في الطبيعة، لقد كان "غوته" يحدد وبسرعة فائقة وللنظرة الأولى عمر شجرة ما، وكان يعرف أوان نمو كل أنواع الأشجار المختلفة، كان يعرف المراحل والعصور، لقد كانت نظرته ثاقبة للمؤشرات المرئية لزمن الحياة الإنسانية (بدءاً بالزمن اليومي، في يوم الإنسان الذي يقاس بالشمس وترتيب الأشياء، إلى زمن حياة إنسانية كاملة)، وزمن أعمار ومراحل تكوين الإنسان. ولنلاحظ الصيغة الجوهرية للزمن السيري عند "غوته" وعمق رؤية هذا الزمن. وتشهد على ذلك سيرته الذاتية وأعماله السيرية التي لها وزنها الكبير في الإبداع وكذلك الاهتمام المتواصل الذي أولاه إلى الأدب السير ذاتي والسيري" اهتمام يشاطره فيه عصره، (ويعتبر المنهج السير ذاتي عند "غوته" جزء من إشكاليتنا).

أما عن الزمن اليومي عند "غوته" فلنتذكر ذلك الشغف الكبير والعناية الرفيعة التي رافقت "غوته" أثناء تحليله للزمن اليومي عند الإيطاليين في سفره إلى إيطاليا: "يمثل مجيء الليل لحظة هامة في هذا البلد الذي يتم فيه تذوق النهار والتمتع بالليل بشكل خاص، إذ تتوقف الأشغال ويعود المتنزهون إلى ديارهم، ويود الأب أن يشهد عودة ابنته وينتهي النهار، بينما نحن السيميريون [الألمان] لا نعرف ما النهار إلا قليلا، تغشونا الغيوم واكفهرار الجو الأبدي ولا يهمنا إن كان الوقت نهاراً أو ليلاً، وكم يا ترى هذه المدة الزمنية التي نقضيها ونتمتع فيها بالهواء الطلق؟ هنا، عندما يحل الليل فإن النهار الذي يتكون من صبيحة

وظهيرة ـ يكون قد انتهى كلياً، أربع وعشرون ساعة مرت ويبدأ تقويم جديد وتدق الأجراس وتتوالى حبات السبحة، تدخل الخادمة للغرفة وهي تحمل مصباحاً مضاءاً وهي تقول: « Fellicissima notte ! » "ليلة سعيدة" وهذه اللحظة تتغير حسب الفصول. والإنسان الذي يقضي هنا حياة نشيطة لا يتعرض لأي اضطراب، لأن كل متع وجوده لا ترتبط بالساعة وإنما بلحظات من النهار، فإذا فرضنا على الشعب الإيطالي التقويم الزمني الألماني فإننا سوف نخلق اضطرابه لأن توقيته مرتبط حميمياً بالطبيعة ساعة أو ساعة ونصف قبل منتصف الليل يتأهب النبلاء إلى الخروج..." (من "فيرون" Vérone إلى البندقية Venise).

وفي موضع آخر من الكتاب نفسه يقدم "غوته" بتفصيل الوسيلة التي اختبرها من أجل ترجمة الزمن العضوي عند الإيطاليين إلى الألمانية أي إلى زمن مألوف ويقترح تخطيطاً يمنح فيه، بواسطة دوائر متداخلة الصورة المرئية للعلاقات بين الساعات، "(من فيرون إلى البندقية).

إن هذا الزمن العضوي الايطالي (فتقويم الزمن يتم انطلاقاً من غروب الشمس الفعلي والذي يتغير حسب الفصول) يدخل في نسيج نمط العيش الايطالي ويعود إليه "غوته" مرات عديدة، إن الوصف الذي يقدمه لنمط العيش هذا يخترق معنى التوقيت اليومي الذي يقاس بملذات وأشغال الحياة الإنسانية. إن معنى الزمن هذا يخترق بعمق وصفه المشهور لـ "كرنفال" روما.

وفي خلفية هذه الأزمنة زمن الطبيعة والحياة اليومية (وهو زمن مغلق إلى حد ما) يكتشف "غوته" مؤشرات الزمن التاريخي المتصلة بهذا الزمن ـ البصمة التي خلفتها يد وعقل الإنسان وانعكاس نشاط الإنسان هذا على طباعه وأفكاره. إن غوته يبحث فيجد ـ بالدرجة الأولى ـ الحركة المرئية للزمن التاريخي التي لا تنفصل عن الترتيب الطبيعي لمنطقة ما

Lokalitat ـ وعن مجموع ما يبدعه الإنسان من أشياء وهي مرتبطة في جوهرها بهذا الترتيب، وهنا كذلك يبرهن غوته عن امتلاك صرامة استثنائية وعن قدرة عالية على التصوير الملموس.

وها هنا مثال يشخص الصرامة التاريخية المميزة لنظرة "غوته"، إذ في طريقه إلى "بيرمون" Pirmont وبينما كان يعبر قرية "إينبيك" Einbeck وبالنظرة الأولى، خمن أنه كان بالقرية منذ حوالي ثلاثين سنة خلت، عمدة رفيع المستوى" (الحوليات).

ما الذي رآه بشكل خاص يا ترى؟ لقد رأى الخضرة وخمن منها الطابع الأصلي، لقد رأى أثر إرادة الإنسان العامل وفق غاية ما، ومن خلال عمر الأشجار ـ كان يقيم العمر بالنظرة فقط وتمكن من تحديد مكان النشاط الإرادي عند الإنسان.

ومهما كانت الواقعة التي ذكرنا جزئية وظرفية فهي مع ذلك تظهر بنية الرؤية التاريخية، وسوف نتوقف عند ذلك بعض الشيء.

المهم في هذه الواقعة هو البصمة الجوهرية والحية للماضي في الحاضر، ما لدينا هنا ليس هو أثر أطلال قد يكون جميلاً، وإنما أنقاض ميتة فاقدة لذلك الرابط الجوهري المباطن للمعاصرة الحية ولا تأثير له في هذه الأخيرة، لم يكن "غوته" يحب "الجانب العتاقي" للأطلال التي كان يسميها "أشباحاً" Gespenster[1] وتدفعه إلى الفزع، هذه الأنقاض، مثل الجسم المتشاكل تخترق الحاضر الذي كانت فيه مبهمة ولا فائدة منها. لقد كان "غوته" معادياً للتداخل الآلي بين الماضي والحاضر الذي يجهل الرابط الأصيل بين المراحل ولهذا السبب لم يكن

[1]- "غوته" والاهتمام الكبير لعصره بالاركيولوجيا ـ العتاقة. ويكفي التذكير بالاهتمام العام الذي كانت تتمتع به الرواية "الاركيولوجية" لـ "بارطيلمي" Barthelemy: "سفر" أنا كارسيس" الشاب إلى اليونان (1788) الذي أسس جنس الرواية الأركيولوجية.

يستسيغ كثيراً عادة الاحتفال بـ "الأماكن التاريخية" التي كان يتعاطاها السياح، ولم يكن يتحمل المرشدين السياحيين وهم يسردون الأحداث الكبرى التي وقعت في تلك الأماكن، في الماضي. كل ذلك لم يكن سوى أشباح ليس لها أي رابط ضروري ومرئي بالواقع الحي الذي يحيطه.

ذات يوم وهو في "صقلية"، غير بعيد عن "باليرمو" وبينما كان يسير وسط سفح جميل كان هناك مرشد يقص على "غوته" بكثير من التفاصيل المعارك الرهيبة والانجازات الخارقة التي كانت هذه الأماكن مسرحاً لها، مسرحاً لأحداث "هنيبعل Hannibal. "كان مزاجي عكراً حينما آخذته على الاستحضار الملعون لهذه الأشباح الميتة (das fatale herverrufen solcher abgeschieden Gespenster). وبالفعل أي رابط ضروري وخلاق ومنتج تاريخياً، هناك بين حقول تعج خصوبة وذكرى فيلة وجياد هنيبهل التي دكتها دكاً؟ ولقد استغرب المرشد لا مبالاة "غوته" التي أظهرها إزاء الذكريات المطبوعة بالتقليد "... ولم أنجح في أن أشرح له بوضوح حالة ذهني أمام مثل ذلك المزج بين الماضي والحاضر". وقد استغرب المرشد أكثر عندما شرع "غوته"، لا مباليا بتلك الذكريات الكلاسيكية، في جمع الحصى من على ضفة النهر. " ولم أوفق في أن أشرح له بأنه إذا أردنا وبسرعة تكوين فكرة عن منطقة جبلية معينة ينبغي علينا فحص أنواع الحصى والأحجار التي تجرفها الوديان معها، وأن الأمر هنا أيضاً يتعلق بتكوين تصور، من خلال الأنقاض، عن هذه الأعالي الكلاسيكية الخالدة الخاصة بالعتاقة الأرضية" ("في صقلية" بالرمو. 2 أبريل 1787، سفرإلى ايطاليا).

إن الفقرة أعلاه تتمتع بأهمية خاصة، فهي لا ترتبط ببعض العناصر الروسوية (نسبة إلى "روسو Rousseau) (أي التعارض بين زمن الطبيعة والخلق وزمن هذه الأعالي الكلاسيكية الخالدة الخاصة بالعتاقة الأرضية، بين الوادي الخصيب وتاريخ البشر القائم على الحروب والإبادات)، بل

ترتبط بشيء آخر. إنها المرة الأولى التي يتجلى فيها عداء "غوتة" المميز إزاء الماضي المعزول، الماضي في ذاته ولذاته. إن "غوته" يسعى إلى إدراك الروابط الضرورية التي تصل الماضي بالحاضر الحي وفهم مكانها الضروري في استمرارية التطور التاريخي، إن كل قطعة معزولة، مفصولة عن الماضي هي بمثابة "شبح" يجعل "غوته" يتراجع إلى الخلف فزعاً، ويقابل "غوته" هذه "الأشباح المنقرضة" بالحصى التي يلتقطها من ضفة النهر. إذ انطلاقاً من هذه القطع نستطيع تكوين فكرة شاملة عن ميزة كل منطقة جبلية وعن ماضي الأرض الضروري، ولـ "غوته" تصور واضح للمدة التي عند انقضاءها توجد هذه القطع بالضرورة هنا، اليوم على ضفة النهر. إن له تصور واضح للطبيعة وللعصر الجيولوجي وللمكان الذي تحتله هذه الحجارة في تطور الأرض المستمر ولا يتم مزج الماضي والحاضر بشكل ميكانيكي: إذ لكل منهما مكانه الضروري والقار داخل الزمن.

من جهة أخرى، ما يميز الرؤية التاريخية للزمن عند "غوته" هو إبداعية الماضي، ماضي ينبغي أن يكون فاعلاً في الحاضر (ولو كان منظوره سلبياً وغير مرغوب فيه)، إن الماضي يحدد الحاضر بطريقة خلاقة، واتصالاً مع الحاضر فإنه يمنح المستقبل بعده الذي يحدد مسبقاً، ونصل هنا إلى الشمولية الزمنية وهي محسوسة ومرئية. هذا هو الماضي الذي يستشعره غوته إزاء قرية "إينبك" وذلك على مستوى متفاوت تجزيئاً: الماضي - من غطاء نباتي وأشجار - يحيا دوماً في الحاضر (بالمعنى الحرفي) لأن الأشجار التي سبق غرسها هي أشجار حية، تنمو باستمرار وتحدد الحاضر، وتمنح القرية شكلها الخارجي كما أن حركتها، على هذا المستوى المتفاوت تجزيئاً، تمتد لتشمل المستقبل أيضاً.

ويمنح هذا المثال البسيط سمة مميزة أخرى، إذ إن الرؤية التاريخية عند غوته تنبني دائماً على إدراك عميق وملموس ويقظ للأمكنة، وينبغي أن يكون الماضي الخلاق ضرورياً ومبدعاً في الظروف الدقيقة الخاصة بالمنطقة، في شكل أنسنة مبدعة لهذه المنطقة والتي تجعل جزءاً من الفضاء الأرضي مكاناً تاريخياً لحياة الإنسان، تجعل منه فضاء تاريخياً للعالم.

إن المنطقة ـ أو المشهد الطبيعي ـ التي لا تخصص مكانا للإنسان ولنشاطه المبدع، هذه المنطقة المهجورة وغير المهيأة، لا يمكن أن تصلح كمسرح لتاريخ الإنسان، وهذا أمر لا يفهمه ولا يتقبله "غوته".

في ذلك العصر ساد شغف بالطبيعة الموحشة والمناظر العذراء التي لم يطأها الإنسان بعد، سواء في الأدب أو في فن الرسم ولم يكن "غوته" يقبل مثل هذا الوضع، كما أنه أعلن معارضته للميولات المماثلة التي طفت على الساحة الواقعية.

في سنة 1820 حصل الرسام والنحات الألماني "ف. غملان F. Gmelin في فيمار Weimar على منحوتات على النحاس من إنجاز أ. كارو A.CARO لإصدار فني خصص لإنيادة "فيرجيل" L'Eneide de Virgile يمثل فيها الفنان، وبأسلوب واقعي، أصقاعاً مقفرة وموحلة لـ "حملة روما" ورغم تنويه "غوته" بموهبة الفنان إلا أنه ندد بتوجهه: "من المحزن أن يصاحب الشعر بتمثيل أصقاع مقفرة، عاجزة عن إعادة تنظيم وتعبئة الخيال" (الحوليات).

إن الخيال المبدع عند "غوته" ينشغل قبل أي شيء بتنظيم وإعمار منطقة ما وهذه هي الرؤية التي يرى بها غوته الأماكن، فإذا نزعنا من منطقة ما الإنسان ونشاطه فإنها ستفقد معناها الظاهر ودلالتها لأن كل معايير التقييم الحية تحيل إلى الإنسان الباني الذي تصير بين يديه هذه المنطقة فضاءً تاريخياً للحياة، وعند تحليل "ويلهام مييستر" سوف نرى أن هذا المنظور يجد منجزه الفني.

كانت هذه هي المميزات البنيوية لرؤية الزمن التاريخي عند غوته كما سبق وأن أظهرنا من خلال المثال البسيط الذي استشهدنا به.

والآن سوف نؤسس وجهات نظرنا على مادة بناء مركبة أكثر.

في "الشعر والحقيقة" يقدم "غوته" ملاحظة هامة جداً بالنسبة للمشكل الذي يشغلنا: " لكن الإحساس الذي كان يغلب علينا والذي لم يكن يتجلى بغرابة كافية هو أن الانطباع بأن الحاضر والماضي ليسا سوى شيء واحد، وهذه المقولة كانت تضفي على الحاضر شيئاً من الغرابة فهي ظاهرة في كثير من مؤلفاتي، وأثرها مستحسن في القصيدة. رغم أنها في الوقت نفسه التي تعبر فيه عن الحياة وداخل الحياة فهي تظهر للجميع وكأنها غريبة، ومبهمة وربما قبيحة.

"لقد كانت "كولونيا" Cologne ذلك المكان الذي أثر في بقوة في الماضي، إن أنقاض الكاتدرائية (فالعمل غير التام يساوي العمل المنهار) أيقظت في الأحاسيس التي اعتدتها". ستراسبورغ Strastbourg (الكتاب الرابع عشر).

إن هذه الملاحظة تدخل تصويباً جلياً على ما قلناه بخصوص احتراس "غوته" من العواطف الرومنسية التي يثيرها الماضي ("أشباح الماضي") والتي تضلل الحاضر، ويبدو أنه هو بنفسه كان يستشعر ذلك.

إن الانصهار بين الماضي والحاضر اللذين يذوبان في كل واحد، كان إحساسا معقدا والشاهد على ذلك ما اعترف به "غوته" نفسه. ف"الشبح" يدخل في هذا الإطار بمثابة مكون رومنسي (وهذا اصطلاح من وضعنا) خلال بعض الفترات المبكرة لإبداعه (خاصة أثناء فترة إقامته بستراسبورغ) كان هذا المكون مهيمناً، وهذا ما يفسر النزعة الرومنسية لأعمال غوته الموافقة لهذه الفترة (خصوصاً الأعمال الشعرية ـ الصغيرة).

وارتباطاً مع هذا الإحساس بانصهار الماضي والحاضر الذي نعتناه بالرومنسي، نلاحظ منذ البداية مكوناً واقعياً (وهذا اصطلاح من وضعنا كذلك)، هذا المكون الواقعي الموجود مسبقاً في إدراك "غوته" يفسر الغياب الكلي لأدنى حساسية، بالزمن التي قد تكون رومنسية صرف، إن المكون الواقعي ينمو لديه ويتقوى ليقضي كلياً على المكون الرومنسي وسوف يهيمن بشكل يكاد يكون كلياً منذ فترة إقامته ب Weimar. إن التطور الذي عرفه تصور الزمن عند غوته (والذي يختزل في القضاء المستمر على المكون الرومنسي والانتصار الكلي للمكون الواقعي)، إن هذا التطور يخترق أعمال غوته كلها منذ الفترة المبكرة إلى فترة النضج كما تبدو في "فوست" Faust وبعض الشيء في "إيكمونت Egmont.

خلال هذا التطور سيتجاوز "غوته" المظاهر المرعبة والمخلة التي تحتويها "الأشباح" والتي، في البداية، كانت تطبع بعمق الإحساس بذلك الانصهار بين الماضي والحاضر في كل واحد، لقد عاش غوته هذا الإحساس طوال حياته، إحساس بانصهار الأزمنة احتفظ بنظرته المستمرة وتطوره ليصير امتلاء أصيلا بالزمن، فالأشباح المرعبة والمخلة يتم تجاوزها بواسطة الخصائص البنيوية لرؤية الزمن كما استخلصناها سابقاً ـ الرابط الجوهري بين الماضي والحاضر ضرورة الماضي ومكانته داخل استمرارية التطور، النشاط المبدع للماضي، وأخيراً الرابط بين الماضي والحاضر والمستقبل الضروري.

إن تدفقات المستقبل تخترق الإحساس بالزمن عند "غوته" أكثر فأكثر وتخلصه من أشباحه، إذ بدون شك في "سنوات سفر ويلهلم ميستر" (وكذلك في المشاهد الأخيرة من الجزء الثاني "فوست) نحس أكثر بهذه النفحة التطهيرية، وهكذا فإن الإحساس المضطرب وشبه المرعب الذي يعتمل غوته أمام انصهار الماضي والحاضر، يتحول إلى إدراك واقعي للزمن الذي يمثل بقوته ووضوحه استثناءاً في الأدب العالمي.

وسوف نتوقف عند "الكرنطوبية la chronotopicité التي تسم رؤية منطقة ما أو مشهد طبيعي ما، وهما، برأي غوته، متشبعان بزمن تاريخي مبدع ومنتج. وكما سبق ذكره فإن وجهة نظر الإنسان الباني تحدد تأمل وتصور المشهد الطبيعي عند غوته، والذي لا يطلق العنان للخيال المبدع، بل يخضعه بالأحرى إلى ضرورة المكان" إلى المنطق المحتوم لوجوده التاريخي والجغرافي. وداخل وجود منطقة ما يسعى "غوته" قبل كل شيء، إلى اختراق ذلك المنطق الجيولوجي والتاريخي الذي ينبغي أن يكون مرئيا، في كليته، ويفرض تضاريسه على العقل. ولهذه الغاية يتوفر غوته على وسيلة خاصة به.

في "الشعر والحقيقة"، وفي معرض حديثه عن سفره إلى "الألزاس Alsace كتب غوته: "سبق لي أثناء بعض الجولات عبر العالم أن لاحظت مدى أهمية الاستفسار خلال السفر عن مجرى المياه بل والسؤال عن وجهة أصغر جدول، إذ نكتسب فكرة عامة عن المنطقة النهرية التي نوجد بها في تلك اللحظة، ومفهوماً عن الأعالي والأعماق التي لها علاقة ببعضها، وبواسطة هذه الخيوط الرابطة التي تستعين بها الرؤية والذاكرة، فإننا نتخلص بكل اطمئنان من الخلط الجيولوجي والسياسي للبلدان" (الكتاب العاشر) وفي أولى صفحات "سفر إلى إيطاليا" نقرأ:

"ترتفع الأرض عند حدود Tirschenreuth وتستمر في الارتفاع، المياه تصل عند قدمي المسافر وتجري نحو "إيلب" Elbe و"إيجر" Eger وانطلاقاً من Tirschenreuth نهبط نحو الجنوب وتجري المياه نحو "الدانوب" Danube، إنني أكون فكرة عن كل منطقة بسرعة عندما أستخبر عن وجهة أصغر الجداول وعن المنحدر النهري الذي ينتمي إليه، وبالتالي حتى في المناطق التي لا نستطيع رؤيتها فإن فكرنا يدرك تسلسل الجبال والوديان" (من "كارلسباد" إلى بريمر" 3 شتنبر 1786). وهذه هي الصيغة نفسها التي يشير إليها غوته في "الحوليات".

إن شبح الجداول والسواقي الحي والدائم الحركة يمنح صورة ملموسة (تمثيلا) عن الشبكات المائية، عن منطقة ما أو عن تضاريس أو تخوم طبيعية عن التواصل الطبيعي بين مسالك الأرض والماء، عن الفجاج والمناطق الخصبة أو القاحلة، الخ. إن غوته لا يرى مشهداً عاماً مجرداً، جيولوجيا أو جغرافيا، وإنما هو يرى احتمالاً لحياة تاريخية، إن ما ينكشف له هو مسرح الحدث التاريخي في نشاطه، تخم مرسوم بصرامة، تخم المجرى الذي يسري في فضاءه الزمن التاريخي، وهنا يتجلى الإنسان الباني داخل نظام حي، مرئي ومحسوس تمثله المياه والجبال والوديان والتخوم ومسالك التواصل، هذا الإنسان ـ الباني الذي يجفف المستنقعات ويفتح مسالك تخترق المرتفعات والأنهار والذي يستثمر أحشاء الجبل ويحرث الوادي المسقي، الخ. إن مادية وحتمية النشاط التاريخي لدى الإنسان هي أمر مقرر، وإذا ما دخل الإنسان في حروب فإن الطريقة التي سيقودها بها سوف تكون متجلية أيضاً (وبعبارة أخرى، في هذه الحالة أيضاً سوف نلاحظ الضرورة والحتمية).

إن غوته لا يريد ولا يستطيع رؤية (أو تأمل) مكان ما أو منظر طبيعي ما، بصفة مجردة. في طبيعته إن جاز القول، بل هو يرى ذلك على ضوء نشاط الإنسان والحدث التاريخي، إذ على كل بقعة من الأرض أن تدخل في تاريخ الإنسانية، وخارجه لن تكون سوى فضاء ميت ومبهم ولا طائل منه. لكن، من جهة أخرى، فالحدث التاريخي المتشكل من ذكريات مجردة لا يكون مفهوماً (أو مرئياً) إذا لم يتم تحديد موضعه في الفضاء حيث تبرز ضرورة تحققه في زمن ومكان معينين.

لقد سعى غوته دوماً إلى الكشف عن هذه الضرورة الملموسة والمرئية لنشاط الإنسان، كنشاط مبدع ونشاط للحدث التاريخي، أما التوهم والخيال وحلم اليقظة الصادرة عن الذكريات وإنشاءات الذهن المجرد فينبغي احتواؤها وحصرها واقصاؤها، وتحل مكانها النظرة: هذه النظرة المتأملة لضرورة تحقق أو إبداع ما في زمن معين ومكان معين.

"إني أبقي عيني مفتوحتان على الدوام وأحفر أشكال الأشياء في ذهني بقدر الإمكان حتى أتحاشى كل حكم قيمة"، وفي موضع آخر، ولأنه لاحظ تعذر تكوينٍ فكرة عن العصر القديم (العتاقة) من خلال ما تبقى منه من أنقاض يضيف قائلاً: "أما ما يطلق عليه "الأرض الكلاسيكية" فالأمر مختلف تماماً، إذا لم نعتبر المنطقة في حقيقتها، كما هي، فإنها تبقى المشهد الحاسم الذي يتحكم في أكبر الأحداث، فبهذا الشكل ولحد الآن كنت ولازلت استعمل نظرتي بصفتي كجيولوجي ورسام للطبيعة وذلك بغية كبح الخيال والشعور والحفاظ على رؤية حرة وواضحة للأمكنة، وهكذا فإن التاريخ، وبشكل عجيب، يرتبط بها، بطريقة حية ولا نفهم ما يحدث، ويهزني الشوق لقراءة "طاسيت" Tacite بـ "روما" Rome. (سفر في ايطاليا، من "فيراري" Ferrare إلى روما". تيرني Terni 27 اكتوبر عند المساء).

إن الفهم الصحيح والرؤية الموضوعية (بمنآى عن التوهم والعاطفة يظهران الضرورة الداخلية والمرئية للتاريخ (وهي ضرورة حدث وسيرورة تاريخية معينة).

وبالنسبة لغوته، فإن إبداع الشعوب القديمة يكتسي طابع الضرورة الداخلية ذاته:

"لقد صعدت إلى "سبوليت" Spolète فوق القناة التي تمتد بين جبلين على شكل قنطرة، إذ تنتصب أقواس الجسر العشرة التي تعبر الوادي، بحجارتها في هدوء تام منذ قرون وما تزال المياه في "سبوليت" تنبجس هامسة من كل الجهات، وهذه الأقواس هي ثالث أثر قديم تراه عيني وهي تظهر طابع العظمة نفسه، إن معمار القدماء هو بمثابة طبيعة ثانية قائمة لأهداف حضارية، مثل المدرج والمعبد والقناة. والآن فقط أقدر كم كنت محقاً في كراهيتي لكل ما هو اعتباطي، مثلاً « Le Winterkasten » على « le weisenstein » إنه الفناء يحيطه الفناء، تأليف بشع، وألف مثال آخر، إنها عبارة عن مولود ميت لأن ما لا يتمتع بوجود داخلي حقيقي لا حياة له، ولن يكون عظيماً" (سفر في ايطاليا، من فيراري إلى روما. تيري. 27 أكتوبر عند المساء).

إن ابداع الإنسان يتمتع بقوانينه الداخلية - وينبغي أن يكون هذا الابداع إنسانياً - (وله هدف مدني) وعليه أيضاً أن يكون ضرورياً ومنسجماً وأصيلاً، مثل الطبيعة، إن غوته لا يقوى على تحمل ما هو اعتباطي ونابع من التوهم المجرد ومن الابتداع.

إن المهم بالنسبة لغوته ليس هو الاستقامة الأخلاقية (من عدل وايديولوجيا الخ، في المجرد) ولكن ضرورة كل إبداع وكل ظاهرة تاريخية. وهذا هو الحد الفاصل الذي يميزه عن "شيلر" Schiller، وعن أغلبية ممثلي عصر الأنوار الذين يعتمدون معايير أخلاقية - مجردة وعقلانية مجردة أيضاً.

وكما سبقت الإشارة إلى ذلك، أصبحت الضرورة بمثابة البؤرة المنظمة لإدراك الزمن عند غوته الذي سعى دوماً إلى تضييق صلة الضرورة بين الحاضر والماضي والمستقبل، وهذه الضرورة الغوتية (من غوته) بعيدة عن الضرورة المرتبطة بالقدرية والضرورة الطبيعية الميكانيكية (بالمعنى الطبيعوي للمصطلح)، إنها ضرورة مرئية، وملموسة ومادية وتاريخية.

إن البصمات (الأثار) الأصيلة وإشارات التاريخ تحيل دوماً إلى الإنساني وإلى الضروري - إذ هنا يلتصق الفضاء والزمن في رابط لا ينفصل. في رؤية غوته الشاملة والملموسة لا ينفصل الفضاء الأرضي عن التاريخ الإنساني وهذا ما ينتقل إلى الأثر مانحاً الزمن التاريخي كثافته وماديته، وللفضاء إنسانيته المشبعة بالفكر.

هذه هي الميزة الأساسية للضرورة في العمل الفني، وفي تعليقه عن "الرسائل الايطالية" لمؤرخ الفن الالماني وينكلمان Winckelmann كتب غوته: "باستثناء أشياء الطبيعة، هذه الطبيعة الحقيقية والصائبة في كل أجزائها، ليس هناك أسمى تعبيرا من بصمة الإنسان الفاضل والذكي والفن الأصيل والهام أيضاً مثل أشياء الطبيعة وهذا أمر نحسه بوضوح كبير هنا ب"روما" حيث طغت الاعتباطية وحيث اقترفت القوة والضرورة أكبر الحماقات (سفر في ايطاليا "روما" روما، 13 دجنبر).

وهنا بالضبط، أي ب"روما" يدرك غوته بشكل قاطع كثافة الزمن التاريخي المثيرة والتحامه بالفضاء الأرضي:

"إن التاريخ يتمتع هنا بقراءة مغايرة لتلك التي تتم في باقي أماكن العالم، ففي أي مكان آخر نفهم التاريخ من الخارج. أما هنا فإننا نؤمن بقراءته من داخل ذاته، فكل شيء موضوع حولنا وهنا ينطلق، وهذا لا يصح فقط بالنسبة للتاريخ الروماني بل وللتاريخ العالمي كذلك. إذ من هنا يمكنني مصاحبة الغزاة إلى حدود الفيزر"Weser و"الفرات" Euphrate" (سفر في ايطاليا، روما، 3 دجنبر).

وفي موضع آخر من أسفاره وأثناء تبريره لنيته زيارة صقلية كتب: "لقد أضاءت لي صقلية الطريق نحو آسيا وافريقيا، فأن تجد نفسك في النقطة المشعة التي يلتقي فيها التاريخ الإنساني ليس بالأمر التافه" (سفر في ايطاليا. نابولي، 26 مارس 1787).

إن حقيقة الزمن التاريخي داخل فضاء صغير في روما والتساكن المرئي لفترات متعددة تجعل من المتأمل يحس أنه يساهم في أسمى مجلس لمصائر العالم. روما: إنها أسمى كرنطوب للتاريخ الإنساني. عندما ننظر لمثل هذا الوجود الذي يعود إلى ألفي سنة وأكثر، هذا الوجود الذي حوله تعاقب الأزمنة بطرق متعددة والذي قلبه رأساً على عقب، عندما نفكر أنها رغم كل ذلك نفس الأرض، ونفس الجبل وفي الغالب نفس الناحية ونفس الجدار وفي الشعب نجد بصمات نفس الطباع القديمة، نجدنا ننخرط في أعظم القرارات المصيرية. وهكذا يكون من الصعب، منذ البدء، على الملاحظ معرفة كيف تعاقبت روما على نفسها، ليس فقط المدينة الحديثة التي خلفت روما العتيقة ولكن أيضاً مختلف فترات روما العتيقة والحديثة" (سفر في ايطاليا روما 5 نونبر).

وسوف نقدم جردا للتحليل الذي اخضعنا له رؤية الزمن عند غوته، وتتميز هذه الرؤية أساساً بـ: انصهار الزمن (الماضي والحاضر) وبالأثر الظاهر بوضوح للزمن المحفور في الفضاء، ربط زمن الحدث بالمكان الملموس لتحققه والصلة الجوهرية المرئية التي تربط الأزمنة (الحاضر بالماضي) ونشاط الزمن الخلاق (نشاط الماضي في الحاضر، ونشاط الحاضر نفسه) الضرورة التي تخترق الزمن، التي تربط الزمن بالفضاء والأزمنة ببعضها، أخيرا على أساس الضرورة التي تخصب الزمن الذي تمت تفضيته Spatialisé، إدماج المستقبل الذي يضمن للزمن شموليته، كما يظهر من خلال صور غوته.

وينبغي التمييز، بصفة خاصة، والتأكيد على المظاهر المرتبطة بميزتي رؤية الزمن وهما: الضرورة والشمولية، إن غوته المرتبط حميميا بإدراك الزمن كما يتجلى في القرن 18 بألمانيا (عند ليسينغ Lessing وينكلمان وهيردير) يتجاوز، بفضل هاتين الميزتين، تحديدات قرن الأنوار المتميز بأخلاقه المجردة وعقلانيته وطوباويته، ومن جهة أخرى، الضرورة التي تم تصورها كنشاط خلاق للإنسان وكضرورة تاريخية ("الطبيعة الثانية"، القناة الممتدة كقنطرة بين جبلين")، إنها تفصله عن المادية الميكانيكية كما هي عند هولباخ d'Holbach وآخرين (راجع ما يقوله غوته "نظام الطبيعة" في "الشعر والحقيقة"، الكتاب الحادي عشر) إن هاتان الميزتان تفصلانه أيضاً عن التاريخية الرومنسية التي سيعرفها القرن الموالي (19).

إن ما استوقفنا في رؤية غوته وفكره يشهد على كرنطوبية استثنائية تتجلى في حقول ومجالات متعددة من نشاطه، إذ إن الأشياء بالنسبة لغوته، وجدت في الزمن وتحت سلطة الزمن إذ لم يكن ينظر إليها، كأستاذه "شبينوزا" « sub specie acternitatis) "أي" أشياء أبدية خالصة".

إن سلطة الزمن هذه سلطة منتجة ومبدعة. فكل شيء بدءاً بالمفهوم المجرد ووصولاً إلى القطعة المعدنية وحتى تلك الحجرة على ضفة النهر –

موسوم بخاتم الزمن، مشبع بزمن يمنحه شكله ومعناه. ولذلك فلكل شيء كثافته داخل عالم غوته حيث لا وجود لأشياء عديمة الشكل أو تلك الثابتة والجامدة، ليس هناك خلفية غير متحركة ولا ديكور إلا ويساهمان في الحركة وفي الصيرورة. ثم إن هذا الزمن يكون موضعاً بالملموس داخل فضاء سيبقى محفوراً فيه. ليس هناك عند غوته وجود أو أحداث أو مواضيع روائية أو مثيرات زمنية قد تتجاهل أماكن تحققها ولو تحققت في أماكن أخرى (المواضيع والمثيرات الأبدية)، فكل شيء داخل هذا العالم هو زمني ـ فضائي، كل شيء هو كرنطوب أصيل.

وهكذا نحصل على عالم ملموس، مرئي وفريد للفضاء الإنساني وللتاريخ الإنساني، تحيل إليه كل الصور التي تنبع من خيال غوته الخلاق. هذا العالم المستخدم كخلفية حية ويمثل النبع الذي لا ينضب لرؤيته وتمثيله الفني، فكل شيء مرئي وملموس ومادي داخل هذا العالم وفي الآن نفسه موسوم بفكر ونشاط ضروري.

ينبغي على الشكل الملحمي الكبير (الملحمة الكبرى) الذي يضم الرواية أيضاً أن يقدم صورة شمولية للعالم وللحياة وأن يعكس العالم والحياة في كلهما. على الرواية أن تقدم صورة شاملة للعالم وللحياة من زاوية عصر تم اعتباره في كليته، ينبغي أن تحل الأحداث الممثلة في الرواية، بشكل أو بآخر، بدل حياة فترة برمتها، إذ في هذه القدرة على منح البديل لكلية الرواية تكمن جوهريتها الفنية، إن درجات هذه الجوهرية وبالتالي درجات الدلالة الفنية تتغير حسب الروايات التي تتسم بالاقتحام الواقعي إزاء كلية الواقع الذي تصدر عنه الجوهرية التي تجد شكلها في كلية الواقع، إن "العالم في كله" وتاريخه (الذي تم تصوره كواقع يوجهه الفنان الروائي)، كان في عصر غوته واقعاً عرف تحولاً عميقاً، فهذا "العالم الكامل" كان قبل ذلك بثلاثة قرون عبارة عن رمز

خاص لم يكن بالإمكان عكسه وترجمته بدقة عبر نموذج معين أو عبر مجموعة خرائط أو عبر مجسام الكرة الأرضية. إذ في رمز "العالم الكامل" كان المرئي والمعلوم والخليط الملموس للواقع عبارة عن شذرة صغيرة ومتقطعة داخل الفضاء الأرضي كما أنها كانت شذرة لا تقل صغرا وتجزيئا من زمن الواقع، أما البقية فكانت متحركة ومبهمة ومتشابكة مع العوالم الماورائية، عوالم الأفكار، ومع الفانطاستتكي والطوباوي. فالماوراء والفانطاستيكي، لا يتوقف دورهما على إتمام الواقع الفقير وتكوين كلية أسطورية انطلاقاً من شذرات الواقع، لقد فكك هذا الماوراء الواقع في راهنيته وأفرغه، لقد تفكك واقع العالم الملموس بفعل هذا الماروراء الذي منع العالم الواقعي والتاريخ الواقعي من الانصهار في كلية تامة، صلبة ومتحدة. إن مستقبل الماوراء المنفصل عن محوره الأفقي داخل الفضاء وداخل الزمن، كان ينتصب في اتجاه محور عمودي بالنسبة للزمن الواقعي وجعل المستقبل والفضاء الأرضي عاجزين عن تشكيل أرضية للمستقبل الواقعي وهذا المستقبل الماورائي كان يمنح لكل شيء دلالة رمزية، وهذا يقلل من قيمة ما يسمح بالنظر إليه في صورة رمزية.

في عصر النهضة أخذ "العالم الكامل" في التكون بصلابة ككل متجانس من الواقع، إذ أصبحت الأرض كروية (إذ كورت الأرض وأصبحت تحتل مكانا محددا في الفضاء الواقعي للكون وتلقت بداية تحديدها الجغرافي (الذي لم يكن بعد كاملاً) وتصورها التاريخي (غير الكامل بعد) وهنا تتجلى عند "رابليه" و"سرفانتيس" الكثافة الجوهرية لواقع لم يعد بعد مستنزفاً ولم يتم إكماله من قبل الماوراء رغم أنه يبرز في خلفية عالم محتضر ومبهم.

وعلى هذا الأساس فإن السيرورة الجارية حينها والتي سيصدر عنها العالم الواقعي، الكروي، الكامل والشامل تكون قد وصلت مرحلة تحققها

في القرن 18، وبالضبط في فترة تقربنا من "فوته"، لقد تم تحديد موقع الكرة الأرضية في النظام الشمسي وكذا علاقتها بعوالم هذا النظام الأخرى، وكذا أبعادها وقاراتها والتكوين الجيولوجي لبلدانها وأجناسها وطرق تواصلها الخ. لقد تمت صورنة العالم كما اكتسب واقعه التاريخي، لا يتعلق الآمر هنا بكمية الاستكشافات الكبرى والمعارف الجديدة وإنما بهذا الكيف الجديد الذي لم ير النور في إدراك العالم الواقعي، لم تعد الوحدة الجديدة الواقعية للعالم في كماليته من صنع وعي مجرد ناجم عن إنشاءات نظرية وكتب نادرة (لقد توقفت الوحدة عن ذلك لتصير من صنع وعي ملموس (معتاد) وصنع كتب متداولة (عادية) وأفكار يومية، ولحقت هذه الوحدة بالصور المرئية التي بقيت مكتسبة وأخذت شكلاً راهناً ومرئياً وصار من الممكن ايجاد معادلات مرئية لما لم يكن مرئياً. إن هذا التجسيد وهذه الصياغة المرئية للعالم تمت بفضل الاتصال الواقعي والمادي (والاتصال الاقتصادي الذي شكل قاعدة للاتصال الثقافي) الذي تطور بشكل كبير موازاة مع باقي العالم الجغرافي وأيضاً بفضل الاتصال التقني مع قوى الطبيعة المعقدة (التأثير المرئي لتطبيق هذه القوى) وعلاوة على دلالته العلمية فإن قانون الجاذبية الذي أطلقه "نيوتن Newton" ساهم بدقة خارقة في صياغة العالم المرئية: إنه يمنح شكلاً مرئياً ومدركاً لوحدة العالم الواقعي الجديدة وللقوانين الطبيعية التي تنظمه.

إن القرن 18، هذا القرن المجرد واللاتاريخي كان قرناً لتجسيد الصياغة المرئية لواقع العالم ولتاريخه وهو واقع جديد، إذ صار عالم الحكيم والعالم عالماً للوعي اليومي عند الإنسان في نشاطه.

إن الصراع الفلسفي والايديولوجي الذي شهده قرن الأنوار ضد كل ما ينتمي للماوراء، كانت له سطوته وتشبعت به الأفكار والفن والحياة اليومية، إن هذا الصراع لعب دوراً كبيراً في السيرورة التي وجد الواقع عند

نهايتها كثافته، وللتو فإن العالم الناتج عن الموقف النقدي الخاص بقرن الأنوار كان يبدو وكأنه أكثر ضعفاً من حيث الكم كما لو أنه يشتمل على قدر قليل من الواقع الفعلي، وبدا أن كتلة الواقع المطلق والوجود الفعلي قد تقلص وانحسر، وصار العالم أضعف وأجف، لكن وبتأثير من النقد المجرد والسلبي انمحى ما تبقى من ذلك الربط الذي تم إنجازه مع الماوراء والأسطوري، وأخذ الواقع ينكشف في كل مرئي، والواقع الذي حصل على كثافته بهذه الطريقة كان يبرز مظاهر جديدة ومنظورات لا متناهية، ويصل هذا النشاط الإيجابي لقرن الأنوار إحدى قممه في أعمال غوته.

نستطيع اقتفاء أثر السيرورة التي سوف يصبح معها العالم كرويا ويتخذ معها اكتماله، في سيرة أعمال غوته، ولا يتسع المجال هنا للتفصيل في هذا الموضوع وسنكتفي بالإشارة إلى أن خريطة المناطق الجبلية لأوربا كانت تمثل حدثا هاما بالنسبة لغوته. إذ أن أكبر حيز في خزانة عمل غوته كانت تحتله كتب الاستكشافات وكتب الجغرافيا (الموجودة أصلاً في خزانة والده) وكتب الأركيولوجيا والتاريخ (وخاصة تاريخ الفن).

إن هذه السيرورة التي تقود إلى تصور ملموس ومرئي للعالم في كماله ونكرر ذلك، لم تكن سوى في طور الإنجاز ومن تم كان الإبراز والحيوية الموجودين عند غوته، فكل شيء كان جديداً، جديدة هي "إشعاعات التاريخ" في روما وفي صقلية. جديد هو تصور تاريخ العالم في تمامه (هيردير Herder).

لقد كانت روايات "غوته" (سنوات التعلم وسنوات سفر ويلهلم ميستر أولى المؤلفات التي اجتذبت عالم وحياة مرحلة ما في منظور هذا العالم الجديد الواقعي، الملموس والمرئي، إن كل الرواية يبرز داخل كل العالم الواقعي. والرواية العظيمة كانت دوماً موسوعية، في كل فترات تطورها، موسوعية هي رواية "غارغانتيا وبانطاغريال، ودون كيشوط موسوعية هي الرواية الباروكية (وكذلك "أماديس Amadis و Les

Palmerins. إن ما نجده في روايات عصر النهضة والروايات المتأخرة للفروسية (أماديس) وفي الروايات الباروكية هو موسوعية مجردة، عالمة (كتابية Livresque) لا ترتكز على نموذج الكل الذي يكونه العالم.

وهذا ما يفسر معايير انتقاء أحداث أساسية وصيغ تكوين كل روائي، وإلى حدود منتصف القرن 19 (إلى "فيلدينغ وستيرن، وغوته).

إن كل الحياة هذا والذي يكثف الأساسي فيه داخل الرواية الحقة (وبشكل عام في الملحمة الكبرى) ليس بالطبع اختصاراً للكل ولا اختزالاً لهذا الكل. إذ نحن بمنآى عن هذه الفكرة، وليس هذا ما نجده في روايات غوته. إن الحركة الروائية محصورة فيه داخل مكان محدد من الفضاء الأرضي وتغطي برهة من الزمن مختزل في الزمن التاريخي، صحيح أن عالم الرواية يرتسم في كل العالم الجديد الذي يقوم ممثلوه والمنتدبون عنه باختراق الرواية من كل نواحيها وذلك لترجمة الامتداد الجديد والملموس (الجغرافي ـ التاريخي بالمعنى الواسع لهاتين الكلمتين)، فالكل لا يظهر بداخل الرواية لكننا ندرك الكمال المكثف للعالم الواقعي عبر كل صورة من صوره، وفي هذا العالم بالذات تجد الصور حياتها وشكلها وتحدد جوهريتها بامتلاء العالم الواقعي، ففي الرواية تدمج عناصر طوباوية ورمزية، لكن طبيعتها ودورها هما الآن متغيران كليا، فطبيعة الصورة تحدد بالعلاقة الجديدة التي نشأت إزاء الامتلاء الجديد للعالم.

وسنقوم الآن بتحليل هذه العلاقة الجديدة بالعالم الجديد على أساس مادة البناء التي توفرها أعمال غوته التي كانت عبارة عن مشاريع.

ففي أعماله السير ـ ذاتية، في "الشعر والحقيقة" وفي "سفر إلى إيطاليا" وفي "الحوليات" يستحضر غوته بتفصيل مجموعة من المشاريع التي لم تنجز تارة أو التي لم تتحقق إلا جزئياً، تارة أخرى، وهذه حالة Mahomet" و"اليهودي الأبدي" و"نوسيسكا" و"تيل" و"بيرمون"،

و"باريس الجديد" وهي حكاية للأطفال وللأطفال كذلك رواية "الرسائل المتعددة اللغة" وسنتوقف عند بعض المشاريع التي تمثل مميزات لـ "كرنطوبية" الخيال المبدع عند غوته.

إن "باريس الجديد" وهي حكاية للأطفال (راجع "الشعر والحقيقة " الكتاب الثاني) هي مميزة مسبقاً لأن المكان الذي يجري فيه الحدث الخرافي الممثل في الحكاية، ثم التأشير عليه بدقة ـ عند أسوار فرانكفورت، المكان الذي كان يحمل اسم "الحائط المشؤوم" إذ كان هناك بالفعل مشكاة وسقاية وكتابة محفورة في الحائط وخلف الحائط تنتصب أشجار جوز عتيقة، ولهذه الأشياء الحقيقية تضيف الحكاية باباً صغيراً غريبا وتقرب المشكاة والسقاية والكتابة، ثم إن هذه الأشياء تتحرك عبر الفضاء، تارة تقترب وتارة تبتعد عن بعضها، والخلط بين الإشارات الفضائية للواقع وإشارات الحكاية تخلق فتنة الحكاية الخاصة، ويشتبك الموضوع الخرافي بالواقع المرئي ويبدو وكأنه ينبع مباشرة من هذا الحائط المشؤوم والعتيق الذي تكتنفه الأساطير بسقايته ومشكاته العميقة وكتابته وأشجار الجوز العتيقة. إن هذه السمة الخاصة للحكاية أثرت في مستمعي غوته الصغار: فكل واحد منهم كان يحج إلى "الحائط المشؤوم" ويتأمل الأشياء الحقيقية "المشكاة والسقاية وأشجار الجوز. لقد افتتح نوعاً من "الخرافة المحلية" التي انطلاقاً منها تشكل نوع من "القداس المحلي" (الحج إلى الحائط المشؤوم).

لقد كتب غوته هذه الحكاية بين سنتي 1757 ـ 1758، إنها الفترة التي شهدت ظهور " قداس محلي" مشابه ـ على مستوى أكبر ـ على ضفاف نهر " ليمان Léman، هناك حيث تجري أحداث La Nouvelle Héloise لصاحبها "روسو"، كما أن "قداساً محلياً" مماثلاً قد أوحى به قبل ذلك بقليل "ريتشاردسون" في Clarine Harlowe، وبعد ذلك هناك "قداس محلي" بالنسبة لـ « Werther »، وكان لدينا في روسيا قداس مشابه بالنسبة لـ "كرام زين Karamzine، في La Pauvre Lise.

إن هذه "القداسات المحلية التي استدعاها العمل الأدبي تمثل ميزة خاصة للنصف الثاني من القرن 18 وهذه تخبرنا عن المنظور المتحول الذي تم فيه إدراك الصورة الفنية وفق الواقع الفعلي، ونلاحظ ما يشبه الحاجة العضوية للصورة. حاجتها إلى ما يحدد موقعها في زمن محدد وبالأساس في نقطة محددة من الفضاء الملموس والمرئي، لا يتعلق الأمر بواقعية الصورة الفنية كصورة فنية (وهذا لا يتطلب طبعاً مكان استنبات جغرافي ومحدد ومضبوط وغير مبتكر). إن المتميز بالنسبة لتلك الفترة هو بالضبط الواقع الجغرافي الملموس الذي تكمن قيمته في الفكرة المتكونة لدينا عن الحدث، هذا الحدث الذي يمكن تحديده في زمن واقعي وفي مكان واقعي أكثر منه في المحتمل وقوعه، الذي يدخله في الحركة (وهذا ما يفسر الموقف المميز للنزعة العاطفية إزاء الصورة الفنية للبطل الذي يتم إدراكه ككائن حقيقي وكذا الواقعية الساذجة التي تسم الغاية الفنية للصورة وتلقي الجمهور لها)، وتتجلى العلاقة التي تقيمها الصورة الفنية مع العالم الجديد، الملموس والمرئي جغرافياً وتاريخياً، في شكل أولي، شكل واضح وبارز. إن "القداسات والشعائر المحلية" تشهد قبل كل شيء عن حساسية جديد كلياً إزاء الفضاء والزمن في العمل الفني.

وتتجلى الحاجة إلى تحديد الموقع الجغرافي الملموس أيضاً في رواية الرسائل المتعددة اللغة التي اهتم بها غوته في آخر حياته، (راجع "الشعر والحقيقة"، الكتاب الرابع)، "كنت أبحث لهذا الشكل الغريب عن قدر من العمق بدراستي لجغرافيا البلدان التي كان يتحرك فيها أبطالي، ولهذه المعرفة الخاصة بالأمكنة كنت أضيف كل أنواع الأحداث الإنسانية المتخيلة التي لها علاقة بمزاج الشخصيات وانشغالاتها" وهنا أيضاً نلاحظ نفس الميل المميز لأنسنة الأماكن الجغرافية الملموسة.

ويحكي غوته في "سفر إلى إيطاليا" كيف تولدت لديه نية كتابة مسرحية "نوسيسكا Naussica، إذ تولد المشروع في "صقلية" حيث انبثقت صور "الأوديسا" كما هي أمام "غوته" في المشهد الذي منحه له البحر والجزر. "سوف تصير هذه الحكاية ممتعة، وهي حكاية بسيطة، بفضل غنى الموتيفات التابعة وخاصة بالصبغة البحرية والجزرية للإنجاز الصادق. ولنبرة المسرحية المتميزة" (سفر إلى إيطاليا، في صقلية، من وحي الذاكرة). وفي موضع آخر يضيف قائلاً: "الآن كل هذه الشطآن والرعون والخلجان والشروم، وهذه الجزر والبرازخ، وهذه الصخور والألسنة الرملية، وهذه التلال المدغلة، وهذه المراعي الهادئة والحقول الخصبة، والحدائق المزينة وهذه الأشجار المشذبة، وأشجار العنب المتدلية، وجبال السحاب والسهول المشرقة، وهذه المدرجات والأرصفة الصخرية والبحر الذي يحيط بكل شيء في تنوع واختلاف كبيرين، الآن، وهذه الأشياء جميعها حاضرة بذهني فإن "الأوديسا" أصبحت كلمة حية بالنسبة لي". (سفر إلى إيطاليا "إلى هيردير"، نابولي/ 17 ماي 1787).

إن فكرة "كيوم تيل Guillaume Tell هي أكثر تميزاً من هذا المنظور، إذ انبثقت صور هذا المشروع عند رؤية "غوته" للآثار التاريخية بسويسرا Suisse، وفي "الحوليات" يستطرد "غوته" "عندما كنت أتأمل من جديد خلال سفري (إلى سويسرا سنة 1797) وبتؤدة بحيرة "الكانطونات" الأربع Les Ouatre Cantons و"الشفيتز"Le Schwyz و"الفلوولن Fluelen و"آلتدورف Altdorf، فقد دفعتني هذه الرؤية إلى وضع الشخصيات في أماكن تمنح مشهدا عظيما، وما هي يا ترى الصور التي كان بإمكانها أن تحضر بخيالي بكل حدتها أكثر من صورة "تيل" ومعاصريه الجريئين؟"، ويجسد "تيل" بالنسبة لغوته الشعب في صور حمال، يتمتع بقوة عظيمة، أمضى حياته في نقل جلود الحيوانات الثقيلة وبضائع أخرى عبر الجبال التي ازداد بها.

وفي الختام سنتوقف عند مشروع "غوته" أثناء إقامته القصيرة في "بيرمون" Pirmont، و"بيرمون" هذه منطقة يخترقها الزمن التاريخي حيث ذكرها الكتاب الرومان وقد امتدت إليها حصون "روما" المتقدمة، ومن هنا عبر إحدى "اشعاعات التاريخ في العالم التي كان يراها غوته من "روما" وقد حافظت هذه المنطقة على أسوارها العتيقة وتذكر مرتفعاتها ووديانها بالمعارك التي شهدتها في السابق، وتستمر آثار الأزمنة السحيقة في أسماء الأماكن وفي عادات السكان، وفي كل مكان تخترق علامات الماضي التاريخي الفضاء، "هنا نشعر بأننا محاصرين داخل دائرة عجيبة، إذ يتقمص الماضي الحاضر ونتأمل الفضاء الكلي عبر منظار المحيط المباشر، وإجمالاً نشعر أننا في حالة نشوة كبرى لأننا نؤمن للحظة أن المنفلت أكثر قد يصير موضوعاً للتأمل المباشر" (الحوليات).

وهذه هي الظروف المضبوطة التي تولدت لصالحها فكرة عمل كان ينوي غوته كتابته بأسلوب نهاية القرن 16، وخطاطة الموضوع، كما دون غوته ذلك، تربط موتيفات المنطقة بموتيفات تحولها التاريخي، ونجد فيها الحركة العفوية لشعب يتنقل نحو نبع "بيرمون" العجيب. وعلى رأس الحركة هناك الفارس الذي ينظمها ويقودها، كما مثل فيها التنوع الاجتماعي والطبائعي للطبقات الشعبية، وتكمن اللحظة الأساسية للموضوع في استنبات سكان جدد وتوطينهم وفي التباين الاجتماعي المصاحب بالنشاط المبدع للإرادة الإنسانية التي تنظم مادة البناء الخام، تخص حركة شعبية عضوية، وينجم عن ذلك انبثاق مدينة جديدة في الموقع التاريخي ل"بيرمون" القديمة، وللخاتمة يدخل غوته موتيف وافدين جدد ـ شاب ورجل وشيخ ـ (رموز للأجيال التاريخية) ويظهر المشروع في مجموعه الرغبة في تحويل الإرادة التاريخية المبدعة والعفوية لشعب إلى موضوع روائي وتحويل السلطة المنظمة للقادة التي تختزل "بيرمون" أثرها المرئي، بعبارة أخرى، الرغبة في القبض على المجرى "المنفلت أكثر" للزمن التاريخي وتدوينه من خلال "تأمل مباشر".

هذه هي مشاريع غوته غير المنجزة وهي، جميعاً كرنطوبية بعمق، ينصهر فيها الزمن والفضاء بلا انفصال سواء على مستوى الموضوع الروائي أو على مستوى الصورة المعزولة. ونقطة انطلاق الخيال المبدع عند غوته هي دوماً منطقة محددة وملموسة وليست منظراً طبيعياً مجرداً يغمر مزاج المتأمل، بل هي قطعة من التاريخ الإنساني مكثف في فضاء الزمن التاريخي، ومن جراء ذلك فإن الموضوع (أي مجموع الأحداث الممثلة) والشخصيات لا تخترقها من الداخل وهي لم تبتكر كي تدمج في المنظر الطبيعي ولكن كي تبرز فيه، باعتبارها حاضرة منذ البدء، وباعتبارها قوى مبدعة قد تمنح شكلاً لهذا المنظر الطبيعي وقد تؤنسنها وتترك حركة التاريخ (الزمن التاريخي) وإلى حد ما قد تحدد مسبقاً مجراها اللاحق إما بصفتها قوى مبدعة كانت المنطقة في حاجة إليها أو بصفتها قوى منظمة ومتممة للسيرورة التاريخية المتجسدة فيها.

إذا كانت مثل هذه المقاربة للفضاء وللتاريخ ولوحدتهما المتصلة ولتداخلها قد صارت ممكنة، فذلك لأن مكاناً ما قد توقف عن الوجود في المجرد، كجزء من الطبيعة، كجزء من العالم، عالم محدد، منقطع ومصقول بشكل رمزي فقط، ولأن الحدث توقف عن أن يكون قطعة من الزمن اللامحدد، المعكوس والمتمم بشكل رمزي فقط، لقد صار الحدث جزءاً من التاريخ الإنساني، لقد صار الحدث مكوناً أساسياً وثابتاً في زمن تاريخ الإنسان، وهو تاريخ محدد، يتم في هذا العالم وفقط داخل عالم الإنسان المحدد جغرافيا، وينجم عن سيرورة التجسيد والتداخل هذه أن العالم والتاريخ لا يضعفان ولا يختزلان، بل على العكس من ذلك، يأخذ العالم والتاريخ كثافتهما وإمكاناتهما المبدعة لصيرورة وتطور لاحق لا نهائي. إن عالم غوته هو عالم البذرة التي تختمر، الواقعية في كل جوانبها، المرئية في راهنينها الحاضرة، والملآى معاً، بمستقبل واقعي ينمو فيها.

ويقود هذا الإدراك الجديد للفضاء وللزمن إلى تحويل غاية الصور الفنية Images artistiques التي تتعرض لجاذبية المكان والزمن

المحددين في العالم الذي أصبح ملموساً وواقعياً، هذه الجاذبية التي لا يمكن قهرها، وتتجلى هذه الغاية الجديدة بواسطة الأشكال الأولية والواضحة للشعائر المحلية والحقيقية بفطرة، المكرسة للأبطال الأدبيين، وأيضاً بواسطة الأشكال العميقة والمعقدة جداً في عمل ما مثل: ويلهلم مييستر" التي تقع عند تخم الرواية والملحمة الكبرى الجديدة.

الآن سوف نتوقف عند مرحلة تسبق تطور إدراك الزمن في القرن 18 كما يتجلى عند ج.ج روسو.

إن الخيال المبدع لدى روسو خيال كرنطوبي هو أيضاً، هذا المؤلف الذي كشف للعمل الأدبي (وبالضبط للرواية) عن كرنطوب متميز وهام: إنه كرنطوب "الطبيعة" (وصحيح أن هذا الكشف كما هو الشأن بالنسبة لكل كشف حقيقي، قد هيأته القرون السابقة) و"روسو" يدرك الزمن في الطبيعة، بعمق، فالفصول عنده تتداخل بحدة مع زمن الحياة الإنسانية، والتاريخية الواقعية للزمن تبقى مع ذلك محسوسة بدرجة أقل، وفي انغلاق (حلقية) زمن الطبيعة لم ينجح "روسو" في عزل الزمن الخاص بـ رواية ال Idylle (رواية الغرام الريفية) هذا الزمن المغلق بدوره وكذلك الزمن السيري الذي يتحكم مسبقاً في هذا الانغلاق دون أن يوصل إلى زمن تاريخي واقعي. ولهذا فإن المبدأ التاريخي المبدع غريب على "روسو" بكل ضرورته.

وعندما يتأمل "روسو" مشهداً ما، شأنه شأن "غوته" فإنه يؤنسنه، لكن يضع فيه صورة الإنسان، لا الإنسان الباني وإنما الإنسان المنغمس في الحياة الغرامية، الإنسان المنفرد، الإنسان السيري بشكل فردي وهذا ما يفسر كون الموضوع الروائي ضعيف (والذي يختزل في أغلب الحالات إلى معالجة موضوعة الحب الذي تصاحبه الأفراح والأحزان وموضوعة المعاناة الغرامية) وكون المستقبل موسوما بطوباوية "العصر الذهبي" (من خلال القلب التاريخي) وفاقدا للضرورة المبدعة.

وبينما هو يتمشى في طريقه إلى طورينو TURIN يندهش "روسو" للمشهد الريفي ويعمل على توطينه بلوحات متخيلة ويكتب في "الاعترافات": "في هذه الدور أتخيل مآدب ريفية، وفي المراعي ألعاب كلها بهجة وعلى امتداد الوديان حمامات ومنتزهات للصيد وعلى الأشجار ثمار طيبة وتحت ظلالها لقاءات غرامية وفوق الجبال ترفيه ممتع،... السكينة، البساطة، اللذة للانطلاق نحو المجهول" (الكتاب الثاني).

وفي رسالة إلى "ماليرب Malsherbes (بتاريخ 26 يناير 1762) يتجلى مبدأ الخيال المبدع عند "روسو"، هذا المبدأ الطوباوي، بوضوح أكبر: " إن خيالي لا يترك أرضاً خالية لأمد طويل، هذه الأرض المزينة فأنا أعمرها بكائنات وفق ما يتلوه قلبي، مبعدا الآراء القبلية وكل الأحاسيس المزيفة، إني أنقل إلى منافي الطبيعة أناسا هم أهل بملئها وأجعل منها مجتمعاً جميلاً لا أشعر أني غير أهل له. كنت أبدع عصراً ذهبياً على هواي من خلال ملء هذه الأيام الجميلة بكل مشاهد حياتي التي خلفت ذكريات عذبة، وبكل المشاهد التي أحبها قلبي: كنت أعجب إلى حد البكاء بملذات الإنسانية الحقة، ملذات طيبة وصافية هي بمنآى عن البشر".

إن ما يصرح به روسو هنا هو أكثر وضوحاً ويصير أوضح عندما نواجهه بما يصرح به غوته حول نقطة مشابهة. إذ عوض الإنسان المنشغل بالخلق والبناء" لدينا الإنسان المنغمس في الغرام، في السعادة، في المرح، في الحب، ويبدو أن الطبيعة تتجنب التاريخ بماضيه وحاضره تاركة المكان للعصر الذهبي" أي للماضي الطوباوي المنقول في المستقبل الطوباوي، فالطبيعة الصافية والسعيدة تستقبل الإنسان الصافي والسعيد. إن موضوع الرغبة والمثال معزول عن الزمن الواقعي وعن الضرورة ومن جراء ذلك فإن زمن المرح والمآدب الريفية والمواعيد الغرامية، الخ، لا يندمج في واقع التسلسل المنتظم، فإذا كان الصباح

والمساء والليل يتعاقبان داخل اليوم الريفي، فإن كل أيام الغرام هذه تتشابه وتتكرر والواضح في هذا الشكل من التأمل أن الموضوع المتأمل يكون مغموراً بالرغبة والانفعال والذكرى، والهوى الذاتي، بعبارة أخرى، بكل ما كان "غوته" يعمل على كبح جماحه وخنقه في تأمله وهو يريد إدراك ضرورة الإنجاز الموضوعي في استقلال عن رغباته وأحاسيسه.

أكيد أننا لم نستنفذ ما يمثل خصوصية إدراك الزمن عند روسو (وضمنه زمن الطبيعة)، ويشتمل الابداع الروائي والسير ذاتي عند "روسو" على مظاهر أخرى عميقة جداً. إذ إن "روسو" كان يعرف زمن الأشغال في الرواية الريفية من نوع الـ Idylle والزمن السير ذاتي والزمن السيري - العائلي وهو بذلك قد أدخل عناصر جديدة لفهم أعمار الإنسان، (وسوف نعود إلى مجموع هذه القضايا).

يتميز النصف الثاني من القرن 18، في انجلترا وألمانيا، بالاهتمام المتزايد بالفلكلور ويمكننا الحديث عن اكتشاف للفلكلور Folklore كما عرفه هذا العصر. بقولنا هذا ينبغي التأكيد على أن الأمر يتعلق قبل كل شيء بفلكلور قومي ومحلي (في إطار وطني معين). كانت الأغنية الشعبية والحكاية والأسطورة البطولية والتاريخية والمفاخر la Saga وسيلة جديدة وناجعة للوصول إلى أنسنة وتكثيف الفضاء الذي يمثله الوطن، واتصالاً بالفلكلور ينغرس في الأدب عمق الزمن التاريخي - الشعبي الذي كان له تأثير كبير في تطور رؤية العالم التاريخي عامة وفي تطور الرواية التاريخية خاصة. وبصفة عامة يمثل الفلكلور شكلاً مشبعاً بالزمنية وجميع صوره كرنطوبية بعمق.

ويطرح الزمن، في الفلكلور - الامتلاء الزمني والمستقبل ومقاييس زمن الإنسان - قضايا مهمة ليست بالراهنة ولا يمكننا معالجتها هنا رغم أن الزمن الفلكلوري قد أثر بقوة في الإبداع الأدبي.

ما يهمنا مباشرة في هذه القضية هو مظهر مغاير، إنه استخدام الفلكلور المحلي (وخاصة الأسطورة والمفاخر البطولية والتاريخية الهادفة إلى تحقيق وتكثيف إدراك البلد مسقط الرأس) كما يتجلى في السيرورة المفتوحة على الرواية التاريخية، إن الفلكلور الشعبي يتأمل ويخبر ويشبع الفضاء ويدمج فيه الزمن ويدخل التاريخ عليه.

وفي هذا الإطار فإن استخدام الأساطير المحلية، في العصر القديم، هو ما يميز "بيندار PINDARE. وبواسطة ترابط معقد وبارع للأساطير المحلية بالأساطير "الهيلينية" عامة فإن "بيندار" يبعث، في أصغر فضاء من اليونان، وحدة العالم اليوناني مع الحفاظ على غناه المحلي، فالنبع والتل والخليج، كلها لها أساطيرها وذكرياتها، ووقائعها وأبطالها. إن "بيندار" يربط هذه الأساطير المحلية بأساطير اليونان كلها عن طريق تداعيات بارعة ومطابقات مجازية، وروابط جينيالوجية[1] وهو يخلق بذلك نسيجاً ملتحماً سيغطي بلاد اليونان كلها. ويستبدل وحدة الشعر الشعبي بوحدة سياسية غير كافية. ونجد استعمالاً مماثلاً للفلكلور المحلي عند "والتر سكوت Walter Scott" وذلك في ظروف تاريخية مغايرة (ولغايات مغايرة أيضاً).

ويتميز والتر سكوت تدقيقاً بميله إلى الفلكلور المحلي، إنه يجوب "اسكتلندا" مسقط رأسه وخاصة المناطق المتاخمة لإنجلترا، إنه يعرف أدنى منعرجات نهر "التويد" Tweed وأدنى خرائب قصر من القصور، إنه يدرك كل ذلك على ضوء الأساطير والأغاني. والفضاء، بالنسبة إليه، مغمور بالوقائع المضبوطة التي ترويها الأساطير المحلية، إنه مكثف في الزمن الأسطوري. كل واقعة يتم تحديدها بدقة وتخلد في علامات تسم الفضاء، إن نظرة "سكوت" تحسن رؤية الزمن في القضاء.

---

[1]– العقدة أو الجذع الذي منه تنطلق وفي كل الاتجاهات خيوط التداعيات (الترابطات) والروابط في كتاب Epincion لـ "بيندار" وقد تم تمثيل هذا الجذع بصورة البطل الممجد نفسها، البطل الظافر والمنتصر في الألعاب، بفضل اسمه وأصله ومدينته.

لكن هذا الزمن عند و.سكوت في أعماله الأولى، أي الفترة التي ألف فيهـا "أغـاني الحـدود الاسـكتلندية، وأشـعاره ("قـصيدة آخـر الـشعراء [القروسطين]،" و"ليلة القديس يوحنا" و"سـيدة الـبحيرة، الخ) لـه طـابع الماضي المغلق وفي ذلك فهو يتميز عـن الماضـي مثلمـا يدركـه "غوتـه"، إن الماضي كما قرأه و.سكوت في خرائـب القـصور، وتفاصـيل مـشهد طبيعـي اسكتلندي، فاقد للنشاط المبدع في الحاضر. إنـه ينتمـي لعـالم مغلـق، أمـا الحاضر المرئي فهو يستدعي ذكـرى هـذا الماضـي، الحاضـر هـو مـستودع للذكريات المتبقية مـن الماضـي، وهـو لا يحتـوي الماضـي في شـكله الحـي والنشيط دائماً، ولهذا السبب فحتى في أحسن أشعاره الفلكوريـة لم يمـنح و. سكوت للزمن امتلاءه».

بعد ذلك وفي فترة كتابتـه للجـنس الروائـي يتجـاوز و.سـكوت هـذا التحديد، دون الـتخلص منـه كليـاً، إذ يتبقـى لـه مـن مرحلتـه الـسابقة كرنطوبية فكره كفنان، وهـي كرنطوبيـة عميقـة، إضـافة إلى القـدرة علـى قراءة الزمن في الفضاء وعناصر الصبغة الفلكلورية للزمن (الزمن التاريخـي ـ الشعبي). وتبدو كل هذه المظاهر، خلافاً للعادة، منتجـة بالنـسبة للروايـة التاريخية، ويقوم و.سـكوت، في الآن معـاً، بـدمج أشـكال الفـن الروائـي المتعدد التي تمهد للتطور اللاحق لهذا الجـنس، وخاصـة أشـكال الروايـة القوطية والرواية السيرية ـ العائلية وأخيراً فهو يـدمج المـسرح التـاريخي، وعلى هذه الأرضية بالضبط يتجاوز انغلاق الماضي ويتحكم في امتلاء الـزمن الضروري للرواية التاريخية. لقـد أجملنـا بإيجـاز إحـدى المراحـل الأكثـر أهمية التي قطعها الأدب في دمـج الـزمن التـاريخي الـواقعي، الحقيقـي، وهي مرحلة موسومة قبل كل شيء بصورة غوتـه المهيبـة، ونتيجـة لـذلك يبدو أن المشكل الذي يطرحه دمـج الـزمن في الأدب، وخاصـة في الروايـة يتجلى بكل عظمته.

# أجناس الخطاب

# I

# الإشكالية والتعريف

ترتبط حقول النشاط الإنساني دوماً رغم تنوعها باستعمال اللغة، وليس من الغريب أن تختلف ميزة ونمط هذا الاستعمال مثل اختلاف حقول النشاط الإنساني نفسها، وهذا أمر لا يتعارض مع الوحدة القومية (للسان معين، إن استعمال اللسان يتم بواسطة ملفوظات ملموسة وواحدة (شفوية أو مكتوبة) تنبع من تمثيلات حقل النشاط الإنساني هذا أو ذاك، إن الملفوظ يترجم الظروف الخاصة والغايات في جميع هذه الحقول لا من خلال محتواه (الموضوعاتي Thématique) فحسب أو أسلوب لسانه أو بصيغة أخرى من خلال انتقاء أدوات اللسان ـ الوسائل المعجمية والجملية والنحوية ـ ولكن أيضاً وبخاصة من خلال بنائه التأليفي. إن هذه العناصر الثلاثة (المحتوى الموضوعاتي والأسلوب والبناء التأليفي) تنصهر باستمرار في الكل الذي يشكله الملفوظ، ويكون كل عنصر موسوماً بخصوصية مدار Sphère التبادل، إن كل ملفوظ اعتبر بمعزل عن الآخر، هو بالتأكيد، فردي، لكن كل مدار لاستعمال اللسان يطور أنواعاً قارة نسبياً، من الملفوظات وهذا ما نسميه أجناس الخطاب (Les genres du discours).

إن غنى وتنوع أجناس الخطاب لا محدودين، لأن التنوع المفترض للنشاط الإنساني لا ينضب ولأن كل مدار من هذا النشاط يشتمل على ذخيرة من أجناس الخطاب تتطور وتتضخم موازاة مع تطور وتعقيد المدار المعطى، وينبغي التأكيد بالخصوص على تنافر وتشاكل أجناس الخطاب (شفوية ومكتوبة) وهي تضم على السواء: الرد الموجز في الحوار اليومي (مع اعتبار الاختلافات التي تجليه وفق الموضوعات والظروف وتشكيلة طرفيه (المتحاورين)، الحكاية المألوفة، الرسائل (بأشكالها المتنوعة)، الأمر العسكري المعمم في صورته المختصرة وفي صورة الأمر المفصل، ذخيرة الوثائق الرسمية (المعممة في أغلبيتها)، وفضاء خطاب الإعلاميين (بالمعنى الواسع للكلمة في الحياة الاجتماعية والسياسية). ومرة أخرى فإن أجناس الخطاب تجمع بين الأشكال المختلفة للعرض العلمي وكل الأنماط الأدبية (بدءاً بالإلقاء وانتهاء بالرواية الضخمة)، وإن كان هناك ما يدعونا للاعتقاد بأن تنوع أجناس الخطاب هو بالقدر الذي ينفي ويشكك في وجود أرضية مشتركة لدراستها: وبالفعل، كيف نستطيع دراسة ظواهر متباينة جداً كالرد اليومي (الذي قد يختزل في كلمة واحدة) والرواية (من أجزاء عديدة)، والأمر المعمم، الآمر من خلال نبرته فقط، والعمل الغنائي الفردي، الخ؟ قد يزعم البعض أن التنوع الوظيفي يجعل من السمات المشتركة بين أجناس الخطاب سمات مجردة وعديمة الفعالية، وربما كان هذا ما يفسر عدم وضع المشكل العام لأجناس الخطاب أبداً، لقد تمت دراسة - أكثر من أي موضوع آخر - الأجناس الأدبية (سواء تعلق الأمر بالعصر القديم أو بالفترة المعاصرة) من الزاوية الأدبية - الفنية في خصوصيتها، ومن زاوية التمييزات الأجناسية المتداخلة Intergénériques (في حدود الأدب) وليس كأنواع خاصة من الملفوظات تتميز عن أنواع أخرى من الملفوظات والتي تشترك معها في كونها أنواع ذات طبيعة لفظية (لسانية)، إن مشكل اللسانيات العامة

الذي يطرحه الملفوظ ـ وأيضاً مختلف أنواع الملفوظات ـ لم يتم اعتباره أبداً إلا قليلاً، كما تمت أيضاً ـ بدءاً بالعصر القديم ـ دراسة الأجناس البلاغية (على أن الفترات اللاحقة لم تزد شيئاً عما قدمته النظرية القديمة)، وهنا على الأقل تم الاهتمام أكثر بطبيعة الملفوظ اللفظية وبمبادئه المكونة مثل: العلاقة بالمستمع والتفاعل الحاصل من جراء ذلك، والمتناهي اللفظي الخاص بالملفوظ (خلافاً لـ "متناهي" الفكر). إن خصوصية الأجناس البلاغية (القانونية، السياسية) تخفي على الأقل الطبيعة اللسانية للملفوظ. وأخيراً تمت دراسة أجناس الخطاب اليومي (أساساً الرد في الحوار اليومي)، وقد تم ذلك بالضبط من وجهة نظر اللسانيات العامة (مدرسة "دو سوسير" De saussure وتلامذته الأقربون، البنيويين، السلوكيين الأمريكيين، وتلامذة "فوسلير Vossler الذين ينطلقون من أساس مغاير تماماً)، وهنا أيضاً لم تستطع الدراسة السير نحو التحديد الملموس لطبيعة الملفوظ اللسانية لأنها توقفت عند إبراز خصوصية الخطاب اليومي، (مستعملة في الغالب وعن قصد ملفوظات بدائية (السلوكيون الأمريكيون).

ولا ينبغي هنا استصغار التنافر الكبير لأجناس الخطاب والصعوبة الناجمة عنه عندما يتعلق الأمر بتحديد الميزة العامة للملفوظ، ويهم في هذه النقطة، أن نأخذ بعين الاعتبار الاختلاف الجوهري الموجود بين جنس الخطاب الأول (البسيط) وجنس الخطاب الثاني (المعقد)، وتتجلى أجناس الخطاب الثانوية ـ الرواية، المسرح، الخطاب العلمي، الخطاب الإيديولوجي إلخ ـ في ظروف تبادل ثقافي (مكتوب أساساً) ـ فني، علمي، سوسيو سياسي معقد أكثر ومتطور نسبياً. ومن خلال عملية تكوينها فإن هذه الأجناس الثانوية تمتص وتقلب الأجناس الأولى (البسيطة) على اختلاف أشكالها والتي تكونت في ظروف تبادل لفظي عفوي، إن الأجناس الأولى وهي تصير مكوناً للأجناس الثانوية، فهي تتغير أثناء

ذلك وتصبح ذات ميزة خاصة، فهي تفقد علاقتها المباشرة بالواقع الموجود وبواقع ملفوظات الغير ـ إذ بدمجه في الرواية فإن الرد في الحوار اليومي أو الرسالة ومع حفاظه على شكله ودلالته اليومية على مستوى محتوى الرواية فإنه بذلك لا يندمج في الواقع الموجود إلا من خلال الرواية منظوراً إليها ككل، أي الرواية في تصورنا لها كظاهرة للحياة الأدبية ـ الفنية وليس للحياة اليومية، والرواية في كليتها ملفوظ مثل الرد في الحوار اليومي أو الرسالة الشخصية (إنها ظواهر لها نفس الطبيعة)، إن ما يميز الرواية هو أنها ملفوظ ثانوي (مركب).

إن التمييز بين أجناس أولى وأجناس ثانوية يتمتع بأهمية نظرية كبيرة وهذا بالضبط ما يجعل طبيعة الملفوظ تستدعي حلاً وتحديداً بواسطة تحليل هذين الجنسين، وهذا شرط من شروط التحديد الملائم لطبيعة الملفوظ المعقدة والدقيقة (والمحتمل فيه أن يشمل مظاهر الملفوظ الجوهرية). إن الاستدلال بالأجناس الأولى فقط يقود حتماً إلى جعل هذه الأجناس مبتذلة (الابتذال الأقصى وتمثله اللسانيات السلوكية). إن تعالق الأجناس الأولى والثانوية من جهة والسيرورة التاريخية لتكوين الأجناس الثانوية من جهة أخرى هو ما يضيء طبيعة الملفوظ (وخاصة المشكل الصعب للترابط بين اللسان والإيديولوجيات والرؤيات إلى العالم).

إن دراسة طبيعة الملفوظ وتنوع أجناس الملفوظات في مختلف مدارات النشاط الإنساني تتمتع بأهمية رئيسية بالنسبة لجميع حقول اللسانيات والفيلولوجيا. وبالفعل فإن إجراء أبحاث حول مادة بناء لسانية ملموسة ـ تاريخ اللسان والنحو المعياري: وإعداد قاموس معين وأسلوبية اللغة ـ الخ ـ يتصل حتما بالملفوظات الملموسة (شفوية أو مكتوبة) المرتبطة بمختلف مدارات النشاط والتواصل ـ من وقائع وعقود ونصوص قانونية ووثائق رسمية وغيرها، وكتابات أدبية وعلمية

وايديولوجية ورسائل رسمية أو شخصية والرد في الحوار اليومي بتنوعه الشكلي كلياً، الخ ـ هنا يستخرج الباحثون ظواهر اللغة التي هم في حاجة إليها. إن التصور الواضح لطبيعة الملفوظ عامة ولأنواع الملفوظات المختلفة خاصة، لهو ضروري من أجل قيام أي دراسة كيفما كانت وجهتها الخاصة، إن جهل طبيعة الملفوظ ومميزات الجنس التي تسم تنوع الخطاب في حقل معين من الدراسة اللسانية يقود إلى الشكلانية والتجريد كما أنه يشوه تاريخية الدراسة ويضعف الرابط الموجود بين اللسان والحياة. فاللسان يقتحم الحياة بواسطة ملفوظات ملموسة (تحققه) وكذلك عبر ملفوظات ملموسة تقتحم الحياة اللسان. إن الملفوظ يقع عند تقاطع مع الإشكالية وهو تقاطع استثنائي، ومن هذه الزاوية سوف نعمل على مقاربة بعض الحقول وبعض القضايا في اللسانيات.

في البداية سنفحص الأسلوبية. إن الأسلوب ملتصق بالملفوظ وبأشكال نوعية من الملفوظات، أي بأجناس الخطاب، فالملفوظ (الشفوي والمكتوب)، ـ الأول أو الثانوي، داخل مدار معين للتبادل اللفظي ـ هو فردي وبموجب ذلك يمكنه ترجمة فردية من يتكلم (أو يكتب)، وبعبارات أخرى: إنه يتوفر على أسلوب فردي، لكن ليس في وسع كل الملفوظات ترجمة فردية ما في لسان الملفوظ، أي أن تكون مناسبة للأسلوب الفردي. إن الأجناس المناسبة أكثر هي أجناس الأدب ـ فالأسلوب الفردي يشكل جزءاً من المشروع التلفظي بالنظر إليه كما هو ويشكل إحدى الخطوط الموجهة له (مع أن داخل إطار الأدب يعمل تنوع الأجناس على منح تشكيلة عريضة من الإمكانات المتعددة للتعبير عن الفردية، خدمة لتنوع حاجياته).

إن الظروف التي لا تسمح كثيراً بترجمة الفردية في اللسان هي تلك التي تقدمها أجناس الخطاب هاته التي تفرض شكلاً معمماً كصياغة

الوثيقة الرسمية والأمر العسكري ومذكرة مصلحة ما إلخ، هنا لا تنعكس سوى المظاهر السطحية، شبه البيولوجية للفردية (أساساً عند التحقق الشفوي للملفوظات منتهية لهذا النوع المعمم). إن الأسلوب الفردي في اغلب أجناس الخطاب (باستثناء الأجناس الفنية ـ الأدبية) لا يدخل في مقصدية الملفوظ ولا يستخدم كلياً لغاياته وهو بذلك ظاهرة عارضة له، نتاج مكمل (إضافي)، ويحتمل في تنوع أجناس الخطاب كشف تنوع طبقات ومظاهر الشخصية الفردية، ويستطيع الأسلوب الفردي خلق علاقة خاصة مع اللسان المشترك. إن المشكل المتواتر في الاستعمال المتداول وفي الفرد هو مشكل الملفوظ نفسه، (إذ داخل الملفوظ وحده يتجسد اللسان في شكل فردي). إن تحديد الأسلوب عامة والأسلوب الفردي خاصة، يستلزم دراسة معمقة لطبيعة الملفوظ ولتنوع أجناس الخطاب.

إن الرابط العضوي الذي يصل الأسلوب بالجنس يبدو كذلك بوضوح كبير عندما يتعلق الأمر بمشكل أسلوب اللسان أو الوظيفة، وبالفعل فأسلوب اللسان والوظيفة ليس سوى أسلوب جنس خاص بمدار معين من النشاط والتواصل الإنساني. إن لكل مدار أجناسه الملائمة لخصوصيته، توافقها أساليب محددة. إن الوظيفة (علمية، تقنية، إيديولوجية رسمية، يومية) والظروف الخاصة بكل واحد من مدارات التبادل اللفظي، تخلق جنساً معيناً وبصيغة أخرى، نوعاً من الملفوظات، قار نسبياً من وجهة نظر موضوعاتية وتأليفية وأسلوبية: إن الأسلوب مرتبط باستمرار بوحدات موضوعاتية معينة وبوحدات تأليفية: نوع من البنينة ومن متناهي كل ما، نوع من العلاقة بين المتكلم وشركاء التبادل اللفظي (العلاقة بالمستمع أو بالقارئ بالمخاطب، بخطاب الغير، الخ)، إن الأسلوب يمنح نفسه كعنصر داخل وحدة جنس معين، وهذا لا يعني طبعاً أن أسلوب اللسان لا يمكنه أن يكون موضوعاً لدراسة خاصة ومتخصصة، إن دراسة مثل هذه، أي أسلوبية اللسان، منظور إليها كوصف مستقل، هي ممكنة

وضرورية، لكن كي تكون ملموسة ومنتجة عليها أن تنطلق دوماً من كونها أساليب لسان تنتمي إلى الجنس، وعليها أن تتأسس على الدراسة المسبقة للأجناس في تنوعها. وحتى الآن فإن أسلوبية اللسان تجاهلت مثل هذه الأسس وهنا يكمن ضعفها وليس هناك تصنيف مقبول بالإجماع لأساليب اللسان. إن خطأ مؤلفي التصنيفات هو نسيان الغاية الأولى من التصنيف: الحاجة إلى وحدة أساس والتصنيفات فقيرة بشكل مذهل ولا تقدم أدنى مقياس اختلافي. إن النحو الاكاديمي la Grammaire de l'Académie يساوي بين التنوعات الأسلوبية التالية: لسان عالم، عامي، علمي، مجرد، علمي -رسمي، متداول، مألوف، دارج. وإلى جانب هذه المدونة من أساليب اللسان، بالنظر إلى قيمة التنوعات الأسلوبية، نجد: كلمات دارجة، كلمات متقادمة، عبارات مهنية. إن مثل هذا التصنيف للأساليب عرضي كلياً ويتأسس على مبادئ (أو قواعد) متباينة في عملية جدولة الأساليب (بغض النظر عن كونه فقير وغير اختلافي[1]. وينجم مثل هذا الوضع عن جهل طبيعة جنس أساليب اللسان وعن غياب تصنيف أجناس الخطاب في شكل مدارات النشاط الإنساني (وعن غياب تمييز بين الأجناس الأولى والأجناس الثانوية).

إن فصل الأسلوب عن الجنس يعرقل توضيح مجموعة من المشاكل التاريخية، إن التحولات التاريخية لأساليب الألسنة لا تنفصل عن التحولات التي تعرفها أجناس الخطاب. واللسان المكتوب هو عبارة عن مجموعة دينامية معقدة تتشكل من أساليب اللسان ذات الوزن والارتباط (داخل نسق اللسان المكتوب) المتحولين باستمرار، إنه نسق معقد أكثر

[1]– وهناك تصنيف ضعيف هو الآخر، غامض وغير مؤسس جيداً، تصنيف لأساليب اللسان نجده في كتاب أ.ن. كفوزديف. A.N.Gvosdev أبحاث أسلوبية اللغة الروسية (1952. موسكو)، فالتصنيفات مبنية على مقولات تقليدية، مستقاة من دون أدنى حس نقدي.

ويخضع لمبادئ أخرى ذاك الذي تنتمي إليه لغة الأدب، وتضم مكونات لغة الأدب أساليب اللسان غير المكتوب، ولتلخيص الدينامية التاريخية المعقدة لهذه الأنساق وللانتقال من وصف مبسط (والسطحي غالباً) للأساليب المتلاحقة وللوصول إلى تفسير تاريخي لهذه التحولات، من الضروري وضع مشكل أجناس الخطاب الخصوصي (وليس فقط مشكل الأجناس الثانوية وإنما الأولى أيضاً) التي تظهر بشكل مباشر ومحسوس ومرن كل تحول في الحياة الاجتماعية. إن الملفوظات والنوع الذي تنتمي إليه، بصيغة أخرى، أجناس الخطاب، هي القنوات التي تنتقل من تاريخ المجتمع إلى تاريخ اللسان. إن أي ظاهرة جديدة (سواء كانت صوتية أو معجمية أو نحوية) لا تستطيع الدخول في نسق اللسان دون أن تكون موضع تجربة وتدقيق من طرف الأسلوب ـ الجنس[1].

وفي كل أطوار نموه يتم وسم اللسان المكتوب من طرف أجناس الخطاب وليس فقط من طرف الأجناس الثانوية (الأجناس الأدبية، العلمية، الإيديولوجية) ولكن أيضاً من طرف الأجناس الأولى (أنواع الحوار الشفوي، لغة الصالونات والحلقات، اللسان المألوف، اليومي، اللسان الاجتماعي ـ السياسي، الفلسفي، الخ). إن اتساع اللسان المكتوب الذي يضم طبقات مختلفة من اللسان العامي يستدعي في كل الأجناس (أجناس أدبية، علمية، ايديولوجية، مألوفة، الخ) تطبيق إجراء جديد على تنظيم ومتناهي الكل اللفظي، كذلك تغيير المكان المخصص للمستمع أو للشركاء الخ، وهذا ما يقود إلى إعادة بناء وتجديد كبيرين لأجناس الخطاب، وعندما يستمد الأدب تبعاً لحاجاته مادة بنائه من الطبقات المماثلة (غير الأدبية) للأدب الشعبي، فإنه يستمد بالضرورة ذلك من

[1]– إن هذه الأطروحة التي نعرضها هنا لا تمت بصلة للمبادئ التي تدافع عنها مدرسة "فوسلير" التي تبرز الأسلوبية على حساب النحو، وسوف يظهر ما تبقى من عرضنا ذلك بالوضوح اللازم.

أجناس الخطاب التي أصبحت عبرها هذه الطبقات راهنية، ويتعلق الأمر، في أغلب الحالات، بأنواع تنتمي للجنس المنطوق ـ الحواري، ومن هنا كان الصوغ الحواري الموسوم للأجناس الثانوية، وإضعاف المبدأ المونولوجي لتأليفها، والإحساس الجديد بالمستمع والأشكال الجديدة لتناهي كل معين، الخ، وحيث يوجد الأسلوب يوجد الجنس، وعندما ننقل الأسلوب من جنس إلى آخر فإننا لا نكف عن تغيير وقع هذا الأسلوب من أجل دمجه في جنس لا يخصه، بل إننا نفجر ونجدد الجنس المعطى.

إن مشكل مبادئ المنهاجية العام، المطبقة في دراسة التعالقات الموجودة بين المعجم والنحو من جهة والأسلوبية من جهة أخرى، يتأسس هو أيضاً على مشكل الملفوظ وأجناس الخطاب نفسه. فالنحو (والمعجم) يتميز جذرياً عن الأسلوبية (بل نذهب إلى حد معارضتهما) وفي نفس الوقت فإن كل دراسة للنحو لابد أن تمزج معها الأسلوبية (دون التطرق إلى النحو المعياري) وفي مجموعة من الحالات يبدو أن الحد الفاصل بين النحو والأسلوبية يتجه إلى الانمحاء كلياً. وبنظر البعض هناك ظواهر تصدر عن النحو وبنظر البعض الآخر، عن الأسلوبية، إنها حالة المركب Le syntagme مثلاً.

ونكتفي بالقول إن النحو والأسلوبية يتصلان وينفصلان في كل ظاهرة لغوية ملموسة والتي هي، من منظور اللغة، ظاهرة نحوية ومن منظور الملفوظ الفردي، ظاهرة أسلوبية. إن مجرد الانتقاء الذي يجريه المتكلم على شكل نحوي محدد هو سلفاً فعل أسلوبي. ولا ينبغي لهاتين الرؤيتين لنفس الظاهرة اللسانية ـ الملموسة أن تقصي الواحدة منهما الأخرى وأن تحل، ميكانيكيا، الواحدة مكان الأخرى، بل عليهما أن تتآلفا عضوياً (مع الاحتفاظ المنهاجي باختلافهما) على أساس الوحدة الواقعية التي تمثلها

الظاهرة اللسانية، وحده الفهم المعمق لطبيعة الملفوظ ولخصوصية أجناس الخطاب ما يساعد على حل هذا المشكل المنهاجي المعقد.

إن لدراسة طبيعة الملفوظ وأجناس الخطاب قيمة مؤسسة إذا ما أردنا تجاوز المفاهيم التبسيطية المتعلقة بالحياة اللفظية - أو ما يسمى "التدفق اللفظي"، التواصل، الخ - مفاهيم ما زال لها حقٍ الوجود في علم اللغة، وسأذهب أبعد من ذلك: على دراسة الملفوظ، نظراً لقيمته كوحدة حقيقية للتبادل اللفظي، أن تسمح أيضاً بتعميق فهم طبيعة وحدات اللسان (باعتباره نسقاً) - والكلمات والجمل.

وسوف ننتقل الآن إلى هذا المشكل، وهو مشكل عام.

# II

# الملفوظ، وحدة التبادل اللفظي

لقد عملت لسانيات القرن التاسع عشر، بداية من "هامبولدت" W.HUMBODT، على وضع الوظيفة التواصلية للغة في الخلفية، لكنها لم تنفها وإنما اعتبرتها شيئاً تابعاً، ومقابل ذلك أبرزت الوظيفة التكوينية للغة على الفكر والمستقلة عن التبادل، وهذا "هامبولدت" يخلد قولته الشهيرة: "بغض النظر عن حاجة الإنسان إلى التواصل فإن اللغة ضرورية له كيما يفكر، حتى ولو كان دوماً وحيداً". أما مدرسة "فوسلير" VOSSLER فتجعل الوظيفة المسماة تعبيرية في الواجهة، واعتباراً للفوارق التي يدخلها المنظرون على هذه الوظيفة، فهي في جوهرها تعبر عن الفضاء الفردي للمتكلم، إذ تستنبط اللغة من حاجة الإنسان إلى التعبير عن دواخله، ويرجع جوهرها في هذا الشكل أو ذاك إلى إبداعية عقل الفرد. لقد تم - ويستمر - التسليم بوجود تنويعات أخرى لوظائف اللغة، والمتميز بالتأكيد ليس هو الجهل المطلق، وإنما التقدير الخاطئ لوظائف اللغة التواصلية، أي اعتبار اللغة من وجهة نظر المتكلم كما لو كان هذا الأخير وحيداً، أو أنه خارج العلاقة الضرورية

بباقي شركاء التبادل اللفظي، وحتى عندما يأخذ دور الآخر بعين الاعتبار فإن ذلك يتم في صورة متلقي يكتفي بفهم المتكلم دون انفعال (أي سلبياً)، إذ إن الملفوظ يستجيب لموضوعه الخاص به (أي لمحتوى الفكر الملفوظ) ويستجيب للمتلفظ نفسه، وكأن اللغة في حاجة إلى متكلم ـ المتكلم وحده ـ وإلى موضوع خطابها، وإذا كان عليها أن توظف كأداة للتواصل فذلك ليس سوى وظيفة تابعة لا تمس جوهرها، ومن المعلوم أن الجماعة اللغوية وتعدد المتكلمين هما ظاهرتان لا ينبغي تجاهلهما عند معالجة اللغة، لكن هذا المظهر غير ضروري أو محدد عندما يتعلق الأمر بتحديد طبيعة اللغة في جوهرها، إذ يحدث أن ينظر إلى الجماعة على أنها "شخصية جماعية" « Personnalité » "روح شعب ما" الخ، وأن نوليها اهتماماً كبيراً (في سيكولوجيا الشعوب)، ويبقى حتى في هذه الحالة، أن تعدد المتكلمين ـ الآخرين بالنسبة لكل واحد من المتكلمين ـ مفرغ الجوهر.

في حقل اللسانيات، وحتى اليوم تتمتع وظائف من قبيل "المستمع" و"المتلقي" (شركاء المتكلم) بالحق في الوجود. وتقدم مثل هذه الوظائف صورة مشوهة كلياً عن السيرورة المعقدة للتبادل اللفظي. إذ في دروس اللسانيات العامة (وحتى في دروس تتوفر فيها الجدية مثل دروس "دوسوسير") يتم التباهي بوضع طرفي التبادل اللفظي ـ من متكلم ومستمع (من يتلقى الكلام) في شكل خطاطة لسيرورات الكلام الفاعلة لدى المتكلم ولسيرورات منفعلة لتلقي وفهم الكلام لدى المستمع، لا نستطيع الحكم على هذه الخطاطات بأنها محرفة، وأنها لا تناسب بعض المظاهر الواقعية، ولكن عندما تريد هذه الخطاطات تقديم الكل الحقيقي للتبادل اللفظي فإنها تصدر من جراء ذلك عن الخيال العلمي، وبالفعل فإن المستمع الذي يتلقى ويفهم الدلالة اللغوية لخطاب معين، يقوم بتبني موقف استجابي فاعل، فهو يتفق أو يعارض (كلياً أو جزئياً) ويكمل ويستعد لإنجاز شيء ما، الخ. إذ يعرف موقف المتكلم بلورة مستمرة، منذ بداية الخطاب الأولى وأحياناً منذ أول كلمة يبثها

المتكلم، إنها بلورة عبر سيرورة الاستماع والفهم. إن فهم كلام حي، ملفوظ حي، تصاحبه دوماً استجابة فاعلة (رغم أن درجة هذه الفاعلية تعرف تنوعاً قوياً) وكل فهم تصاحبه استجابة فهو يخلقها بالضرورة إن بشكل أو بآخر، ويصير المستمع متكلماً. إن الفهم السلبي لدلالات الخطاب المسموع ليس سوى العنصر المجرد لحدث واقعي وهو الكل المتكون من الفهم الاستجابي الفاعل، المتجسد في الفعل الواقعي، أي في الجواب الصوتي اللاحق له، وبالطبع فإن الجواب الصوتي لا يلحق حتما الملفوظ الصوتي الذي يستدعيه، إن الفهم الاستجابي الفاعل لما تم سمعه (في حالة الأمر مثلاً) يمكن تحققه مباشرة في شكل فعل (إنجاز الأمر المفهوم والمرسل) ويمكن أن يظل خلال فترة وجيزة مجرد فهم استجابي أصم (إذ تنبني بعض الأجناس على هذا النوع من الفهم، كالأجناس الغنائية مثلاً)، لكن يتعلق الأمر هنا بفهم استجابي تصاحبه حركة مؤجلة. إذ عاجلاً أو آجلاً فإن ما تم سمعه بشكل فاعل يجد صدى في الخطاب أو في السلوك اللاحق للمستمع، وتستهدف أجناس التبادل اللفظي الثانوية، في أغلب الحالات، هذا النوع من الفهم الاستجابي الفاعل الذي تصاحبه حركة مؤجلة. إن ما أوردناه أعلاه يمس الخطاب المقروء والمكتوب معا.

إن الفهم الاستجابي ليس إلا المرحلة البدئية التي تهيئ استجابة ما (كيفما كان شكلها) ويفترض المتكلم مثل هذا الفهم الاستجابي الفاعل: إن ما ينتظره ليس فهماً سلبياً لا يعمل إلا على نسخ فكره في ذهن الآخر، بل ما ينتظره يكون في شكل إجابة وموافقة واندماج ورفض، وإنجاز، الخ. إن تنوع أجناس الخطاب يقتضي تنوعاً في المرامي القصدية لدى من يتكلم أو من يكتب. إن الرغبة في جعل خطابه مفهوماً ليس سوى عنصر مجرد للقصد الخطابي في كليته، والمتكلم نفسه، بصفته تلك، هو إلى حد ما مجيب، لأنه ليس المتكلم الأول والذي يقطع للمرة الأولى صمت عالم أصم، إنه يقتضي، ليس فقط وجود نسق لغوي يوظفه ولكن أيضاً وجود ملفوظات سابقة وصادرة

عنه أو عن غيره، ملفوظات يتصل بها ملفوظه ذاته عبر علاقة ما (إنه يستند إليها ويساجلها)، إنه يفترض بكل بساطة أنها معروفة مسبقاً من طرف المستمع. إن كل ملفوظ هو حلقة داخل سلسلة معقدة من الملفوظات الأخرى.

إن المستمع الذي يتوفر على فهم سلبي والممثل داخل الصور الخطاطية في اللسانيات العامة كشريك للمتكلم، إنه لا يماثل الطرف الحقيقي في التبادل اللفظي. إن العنصر المجرد للحدث الحقيقي هو ما تم تمثيله، هذا الحدث الحقيقي الذي هو الفهم الاستجابي الفاعل بصفته ذلك الكل الذي يولد إجابة يستهدفها المتكلم، إن لمثل هذا التجريد العلمي ما يبرره شرط تصوره فوراً كتجريد، لا النظر إليه باعتباره كظاهرة واقعية وملموسة وحقيقية وإلا فسنسقط في الخيال، بيد أن هذا ما يحدث في اللسانيات حيث إن مثل هذه الخطاطات المجردة، ورغم عدم تقديمها كانعكاس للتبادل اللفظي لا تهمش الإشارة إلى التعقيد الكبير الذي يوجد في الظاهرة الحقيقية، وينتج عن هذا الموقف أن الخطاطة تشوه الصورة الحقيقية للتبادل اللفظي، وأثناء ذلك يتم وضع مبادئ التبادل اللفظي الجوهري جانباً، وبالتالي يتم استصغار الدور الفاعل الذي يضطلع به الآخر في سيرورة التبادل اللفظي إلى أقصى حد.

إن التوظيف المتذبذب والملتبس لمقولات من قبيل: الكلام، والتدفق اللفظي، يظهر الجهل الكامل لدور الآخر، الفاعل في سيرورة التبادل اللفظي كما يظهر الميل إلى تفادي هذه السيرورة، وتشير هذه المقولات المبهمة عن قصد إلى ما يخضع لتقطيع اللغة وتقسيمها إلى وحدات يتم تصورها كأجزاء لغة (لسان) صوتية (الفونيم والجزء الذي تم نبره"). وإلى أخرى دالة (الجملة والكلمة)، "ينقسم التدفق اللفظي إلى.." و"يتجزأ خطابنا إلى ..." هكذا جرت العادة (في دروس اللسانيات العامة وفي النحو وأيضاً في الدراسات المتخصصة داخل الصوتيات والمعجميات) على تقديم فصول النحو المخصصة لتحليل وحدات لسانية مماثلة، إننا نأسف لكون النحو الأكاديمي المكرس يوظف بدوره الصياغة ـ الملتبسة نفسها، ما هو "خطابنا" يا ترى؟ وإليكم كيف تم

تقديم الفصل المخصص للصوتيات: "إن خطابنا يتجزأ بداية إلى جمل يمكن تقسيمها بدورها إلى توليف بين كلمات وإلى كلمات، وتنقسم الكلمات إلى وحدات صوتية أصغر: المقاطع وتجزء المقاطع إلى أصوات مميزة أو فونيمات"

ما هو يا ترى هذا "التدفق اللفظي"، ما هو "خطابنا"؟ ما هو حقل تجربتهما؟ هل لهما بداية ونهاية؟ وإذا كانت هذه الظواهر تستغرق مدة غير محددة، ما هو الجزء الذي ينقسم إلى وحدات؟ إن جميع هذه المشاكل والقضايا تسبح في اللاتحديد المطلق، وفي معرفة تجزيئية. إن كلمة "خطاب" المبهمة التي تحيل بدون تمييز إلى اللسان وسيرورة الكلام والملفوظ ومجموعة (متنوعة الطول) من الملفوظات، وإلى جنس معين من الخطاب الخ، إن هذه الكلمة، وحتى الآن، لم يتم تحويلها من قبل اللسانيين إلى مقولة محددة بدقة ومضبوطة الدلالة (وهناك ظواهر مشابهة تعرفها ألسنة (لغات) أخرى)، ولمثل هذا الوضع ما يفسره، إذ إن مشكلات الملفوظ وأجناس الخطاب (وبالتالي مشكلات التبادل اللفظي) لم تجد العناية اللازمة، بل نجد توظيفاً لكل هذه الدلالات وفي الغالب تتم الإشارة بعبارة " خطاب" إلى ملفوظ ما صادر عن متكلم معين ما، إن مثل هذا الفهم لم يتم الدفاع عنه حتى النهاية[1] .

ومع ذلك إذا كان الشيء الذي نجزئه ونقطعه إلى وحدات لسانية غير محدد وملتبس فإن الالتباس والخلط ينتقلان أيضاً إلى الوحدات المحصلة بهذا الشكل.

[1]– بل كيف يمكن الدفاع عنه حتى النهاية ؟ إن ملفوظاً (تعجبياً) مثل "آه" (وهو رد في حوار) لا يمكن تجزيئه إلى جمل وإلى "وصف من الكلمات والمقاطع، ويتبين من ذلك أنه لا يمكن لأي ملفوظ كان القيام بذلك، ثم يقسم الملفوظ (الخطاب)، والحصيلة وحدات لسانية، وبعدها يتم تحديد الجملة كملفوظ بسيط جداً، وبالتالي لا يفيد في أن يكون وحدة ملفوظ ضمنياً يتم اقتضاء كلام المتكلم وحدة، أما التناغمات (الهارمونيات) الحوارية فهي مقصية، ومقارنة مع تخوم الملفوظ، فجميع التخوم الأخرى المحددة للجمل وتوليفات الكلمات) هي نسبية ومتفق عليها.

إن الالتباس والخلط الاصطلاحيين حول مثل هذه النقطة المنهاجية المركزية في الفكر الانساني هما نتيجة جهل كلي لـ "ماهية" الوحدة الحقيقية للتبادل اللفظي، أي الملفوظ. وفي الحقيقة فإن الكلام لا يوجد إلا بصفة شكل ملموس في ملفوظات الفرد ـ الفاعل في خطاب ـ كلام معين، لأن الخطاب يأخذ دوماً شكل الخطاب المنتمي لذات متكلمة، ولا يمكنه الوجود خارج هذا الشكل، إذ تمتلك الملفوظات، كيمفا كان حجمها ومحتواها وتأليفها، تخوماً محددة بوضوح باعتبارها وحدات التبادل اللفظي، وينبغي إذن الوقوف عند مشكل التخوم ذي المبدأ الأساسي هذا.

تحدد تخوم الملفوظ الملموس، بصفته وحدة للتبادل اللفظي، عبر تعاقب الذوات المتكلمة، بمعنى تعاقب المتكلمين. إذ لكل ملفوظ بداية ونهاية مطلقتين. قد يكون الملفوظ رداً موجزاً (كلمة واحدة)، أو رواية أو عرضاً علمياً، قبل بدايته هناك ملفوظات الآخرين وبعد نهايته هناك ملفوظات ـ إجابات الآخرين (حتى ولو تعلق الأمر بفهم استجابي فاعل أصم أو حركة ـ إجابة مبنية على مثل هذا الفهم) إن المتكلم ينهي ملفوظه ليترك الكلمة للآخر، أو ليفسح المجال من أجل فهم استجابي فاعل عند الآخر. إن الملفوظ ليس وحدة مواضع عليها، وإنما هو وحدة حقيقية محددة بصرامة عبر تعاقب الذوات المتكلمة، وينتهي بنقل الكلام إلى الآخر. إن المتكلم ينتهي بشيء يشبه إيماءة صماء يدركها المستمع كعلامة تعلن عن انتهاء الكلام.

إن هذا التعاقب بين الذوات المتكلمة والذي يرسم تخوماً صارمة بين الملفوظات في مختلف مدارات النشاط والوجود الإنساني، لارتباطه مع مختلف تمظهرات اللغة (اللسان) والظروف والمواقف المتنوعة للتبادل، نقول إن هذا التعاقب مباشر أكثر من الحوار الحقيقي، الواقعي. إن ملفوظات المتحاورين (شركاء الحوار) التي نسميها "ردوداً" تتعاقب فيه باطراد، فالحوار: لوضوحه وبساطته، يمثل الشكل الكلاسيكي للتبادل اللفظي. ويتوفر كل رد، مهما كان

موجزاً أو جزئياً، على انتهاء خاص يعبر عن موقف المتكلم. ويمكن الإجابة كما يمكن اتخاذ موقف استجابي من هذا الرد، وسوف نتوقف لاحقاً عند هذا الانتهاء الخاص للملفوظ (وهذا من إحدى علامات الملفوظ الأساسية). وفي الوقت نفسه فإن الردود ترتبط فيما بينها بيد أن العلاقة التي تنشأ بين ردود الحوار ـ العلاقة من سؤال وجواب ، وإقرار واعتراض وتصريح وموافقة، وعرض وقبول، وأمر وإنجاز، الخ تبدو مستحيلة بين وحدات اللسان (بين الكلمات والجمل سواء داخل نسق اللسان (على المحور العمودي) أو داخل الملفوظ (على المحور الأفقي)، وليست هذه العلاقة الخاصة التي تربط ردود الحوار سوى تنويع للعلاقة الرابطة بين ملفوظات متناهية أثناء سيرورة التبادل اللفظي، إنها علاقة ممكنة بين ملفوظات نابعة من ذوات متكلمة متميزة ليس إلا. إنها تقتضي الطرف الآخر في التبادل اللفظي، ولا تسمح هذه العلاقة القائمة بين ملفوظات متناهية بإجراء صياغة نحوية لانعدام وجوده ـ كما أسلفنا ـ داخل وحدات اللسان، ليس فقط داخل نسق اللسان ولكن أيضاً داخل نسق الملفوظ.

كما نجد داخل أجناس الخطاب الثانوية وخاصة الأجناس البلاغية ظواهر تعارض المبدأ الذي نقدمه. وفعلاً نلاحظ، أن في حدود ملفوظ ما، يقوم المتكلم (أو الكاتب والناسخ) بوضع أسئلة ويجيب عنها بنفسه ويضاد اعتراضات يفندها هو بنفسه وليست هذه الظواهر سوى محاكاة مواضعية (اتفاقية) للتبادل اللفظي ولأجناس الخطاب الأولى، إنها سمة تميز الأجناس الثانوية. إن كل الظواهر التي يعاد فيها إنتاج العلاقة الخاصة بالأجناس الأولى، حتى ولو لم تتحقق في حدود ملفوظ وحيد، إنها لا تقبل الصوغ النحوي: إذ تختلف طبيعة العلاقات الموجودة بين الكلمات والجمل (وباقي وحدات اللسان ـ توليف الكلمات، الخ) وتحافظ على نفسها داخل الملفوظ .

بوصولنا هذه النقطة وفي انطلاقتنا من مادة بناء الحوار وردوده ينبغي علينا مقاربة مشكل الجملة منظوراً اليها بصفتها وحدة لسان ومعرفة ما يميزها عن الملفوظ كوحدة للتبادل اللفظي.

يعتبر المشكل المتعلق بطبيعة الجملة مشكلاً معقداً كثيراً وصعباً في اللسانيات. إننا لا ننوي هنا معالجته في كل تعقيده بل نقترح فقط معالجة أحد مظاهره الذي يبدو جوهرياً بالنسبة للمشكل في مجموعه. إن ما يهمنا هو تحديد العلاقة القائمة بين الجملة والملفوظ، إن حلا مثل هذا كفيل بالمساهمة في إضاءة الملفوظ من جهة والجملة من جهة أخرى.

وسوف نعود لهذا المشكل لاحقاً، والآن سوف نكتفي بملاحظة أن حدود الجملة (كوحدة لسان) ليست أبداً موسومة بتعاقب الذوات المتكلمة التي تجعل من الجملة ملفوظاً إذا ما أطرتها عند قطبيها، وبالفعل ستكون للجملة خصائص جديدة وسوف ينظر إليها بشكل مختلف إطلاقاً، وستميزها هذه الخصائص عن الجملة المماثلة والمؤطرة بجمل أخرى. وداخل سياق ملفوظ واحد صادر عن متكلم وحيد تمثل الجملة فكرة منتهية نسبياً ومرتبطة مباشرة بأفكار أخرى للمتكلم نفسه، داخل الكل الذي يشكله الملفوظ، وعند إنهاء جملته يتوقف المتكلم قبل الانتقال إلى الفكرة التي تتبع فكرته الخالصة التي توسع وتكمل وتؤسس الفكرة السابقة، إذ إن سياق الجملة سياق خطاب ذات متكلمة واحدة (المتكلم) والعلاقة القائمة بين الجملة والسياق المتعدي اللفظي للواقع (من مواقف وظروف وما قبل الحدث) وملفوظات متكلمين آخرين، هذه العلاقة ليست فورية أو شخصية بل تتم عبر السياق المحيط.

وبصيغة أخرى عبر الملفوظ في كله، لكن إذا لم تدخل الجملة في سياق كلام متكلم واحد (أي المتكلم ذاته)، وبعبارات أخرى، إذا ما مثلت ملفوظاً منتهياً ومكتملاً (رد في حوار) فإنها سوف تكون إذن في

علاقة فورية (وشخصية) مرتبطة بالواقع (بالسياق اللفظي المتعدي للكلام) وباقي ملفوظات الغير، إن ما يليها إذاك ليس قط التوقف الذي يقرره المتكلم من ذاته. (فالتوقفات باعتبارها تلك الظواهر النحوية، المحسوبة والمقصودة ليست ممكنة سوى داخل خطاب متكلم واحد، بمعنى داخل ملفوظ واحد؛ إن التوقف الموجود بين الملفوظات يعد ظاهرة واقع وليس ظاهرة نحوية، وهذا التوقف ـ الصادر عن السيكولوجيا أو عن أحد الظروف الخارجية ـ قادر على إدخال قطيعة في كل الملفوظ ؛ إنه توقف ينبع من حساب الفنان ـ ويتم هذا التوقف داخل الأجناس الأدبية ـ الثانوية ـ قلنا الفنان والمخرج والممثل، ومن حيث المبدأ فإن هذا التوقف يتميز عن التوقف النحوي والأسلوبي كما نجدهما مثلاً بين المركبات Syntagmes في ملفوظ ما). كما تكون متبوعة بالإجابة أو الفهم الاستجابي من طرف متكلم آخر. وتنتقل الجملة من جراء ذلك إلى صف الملفوظ المنتهي وهي تستتبع بذلك موقفاً استجابياً: يمكن أن نتفق أو نختلف، نستطيع إنجاز فعل ما والحكم عليه، إلخ، وباعتبارها كما هي، في سياقها، فهي تأخذ هذه الخاصية، وللدقة أكثر فهي لا تساهم في ذلك إلا داخل كل الملفوظ وعندما تصير الجملةملفوظاً منتهياً تأخذ حينها صفات ومميزات جديدة لا تنتمي للجملة وإنما للملفوظ، وهذه الصفات لا تعبر عن طبيعة الجملة وإنما عن طبيعة الملفوظ، وفي اشتراكها مع الجملة تستثمر هذه الأخيرة حتى تجعل منهاملفوظاً منتهيا، فالجملة (باعتبارها وحدة لسان) تفقد هذه الخصائص، إذ لا يحدها شيء عند قطبيها وذلك لتعاقب الذوات المتكلمة، ولا تكون في اتصال مباشر مع الواقع (مع المقام اللفظي المتعدي)، وتفقد أي اتصال مباشر بملفوظات الغير، ولا تمتلك دلالة كاملة، وهي غير قادرة على إثارة الموقف الاستجابي لدى المتكلم الآخر، بمعنى تحديد إجابة ما، فالجملة، باعتبارها وحدة لسان، هي ذات طبيعة نحوية ولها تخوم واكتمال

ووحدة، نابعة جميعها من النحو. (إذ في كل الملفوظ، وانطلاقاً منه، تتمتع بخصائص أسلوبية) وحيث تظهر الجملة كملفوظ منتهي فهي تبدو كذلك مدغمة في مادة لها طبيعة غريبة كلياً (وعندما يتم تجاهل هذه الظواهر أثناء تحليل الجملة، فإننا نشوه طبيعتها، وبالتالي طبيعة الملفوظ الذي نصوغه نحوياً). هناك العديد من اللسانيين (في مجال التركيب) من بقي سجيناً لهذا الخلط. إن ما تمت دراسته بالنظر إليه كجملة، هو في الحقيقة، نوع هجين للجملة (كوحدة لسان) وللملفوظ المنتهي (كوحدة للتبادل اللفظي) إننا لا نتبادل جملاً كما أننا لا نتبادل كلمات (داخل فهم لساني دقيق جداً) ولا توليفات من الكلمات، بل إننا نتبادل ملفوظات تتكون من وحدات لسانية ـ كلمات وتوليفات كلمات وجمل، وهذا لا يمنع من أن يتشكل الملفوظ من جملة واحدة أو من كلمة واحدة أو، كما يقال، من وحدة كلام واحدة (وهذا صحيح فيما يخص الرد في الحوار) لكن هذا ليس هو ما يسمح بنقل وحدة لسان إلى وحدة التبادل اللفظي.

وفي غياب نظرية تتأسس على الملفوظ منظوراً إليه كوحدة للتبادل اللفظي، سيبقى التمييز غير أكيد بين الجملة والملفوظ الذي نخلطه عامة.

ولنعد إلى الحوار الواقعي، وكما أسلفنا فإن الحوار هو الشكل البسيط والقديم في التبادل اللفظي. إن تعاقب الذوات المتكلمة (المتكلمين) الذي يحدد ما يفصل بين الملفوظات يكون ممثلاً داخل التبادل اللفظي بشكل بارز وغير مألوف. وهذا ما يتم في مدارات التبادل اللفظي الأخرى، بما فيها المجالات ذات التنظيم المعقد في التبادل الثقافي (في العلوم وفي الفنون)، إن تخوم الملفوظ هي دوماً وأبدا ذات الطبيعة نفسها.

إن الأعمال المعقدة البناء والأعمال المتخصصة المنتمية لأجناس متنوعة داخل العلوم والفنون، رغم كل ما يميزها عن الرد في الحوار، هي من حيث طبيعتها، وحدات للتبادل اللفظي. إنها محددة أيضاً بتعاقب

الذوات المتكلمة وبالتخوم، مع احتفاظها بوضوحها الخارجي، وتنبثق عن ميزة داخلية خاصة لأن الذات المتكلمة ـ مؤلف عمل ما ـ تظهر فرديتها ورؤيتها إلى العالم في كل واحد من العناصر الأسلوبية التي تعرفها القصدية المتحكمة في عملها (أي الذات المتكلمة). إن خاتم الفردية هذا الذي يطبع العمل هو ما يبدع التخوم الداخلية لنوع خاص، والتي لصالحها ينفصل العمل (داخل سيرورة التبادل اللفظي ضمن مدار ثقافي معين)عن باقي الأعمال التي يرتبط بها أعمال السلف التي يستند عليها المؤلف، وهي أعمال ذات النزعة نفسها، والأعمال ذات النزعة المختلفة التي يدخل المؤلف معها في صراع، الخ.

إن العمل l'œuvre شأنه شأن الرد في الحوار يستهدف إجابة الآخر (الآخرين) وفهما استجابيا فاعلاً. وهو يقوم بذلك في كل الأشكال، إنه سوف يبحث عن ممارسة تأثير تعليمي على القارئ وعن الفوز بإقناعه وعن إثارة تقييمه النقدي وعن التأثير في بعض التابعين والمنافسين، إلخ، إذ يقوم العمل مسبقاً بتحديد المواقف الاستجابية لدى الآخر داخل الظروف المعقدة للتبادل اللفظي ضمن مدار ثقافي معين، والعمل هو حلقة في سلسلة التبادل اللفظي. كما يرتبط العمل، شأن مثيله الرد في الحوار، بباقي الأعمال الملفوظة: مثل الأعمال التي يجيب عنها والتي تجيبه، وفي الوقت نفسه، ورغم أنه مثيل في ذلك للرد الحواري، فإن العمل ينفصل عنه بواسطة التخم المطلق لتعاقب الذوات المتكلمة.

إن تعاقب الذوات المتكلمة الذي يهيئ إطار الملفوظ بتحويله إلى كتلة متماسكة ومجمعة بدقة في ارتباط مع باقي الملفوظات التي يرتبط بها هذا الإطار، (إن هذا التعاقب) يشكل خاصية الملفوظ الأولى في تصوره كوحدة للتبادل اللفظي، ويميز هذه الأخيرة عن وحدة اللسان. ولننتقل الآن إلى الخاصية الثانية غير المنفصلة عن الأولى ونقصد: الاكتمال المتفرد للملفوظ.

إن اكتمال الملفوظ هو إلى حد ما تعاقب الذوات المتكلمة، تعاقب منظور إليه من الداخل، يتم تدقيقا لأن المتكلم قال (أو كتب) كل ما رام قوله في لحظة معينة وداخل ظروف معينة. عند الاستماع أو عند القراءة نحس، بوضوح، بنهاية ملفوظ ما، كما لو أننا نسمع النبس الختامي للمتكلم، إنه اكتمال خصوصي تماما، نستطيع تحديده بواسطة معايير اكتمال الملفوظ، إن أول وأهم معايير اكتمال الملفوظ هو إمكانية الإجابة ،إمكانية تبني موقف استجابي إزاءه (إنجاز أمر ما، مثلاً) ويصلح هذا المعيار للسؤال المختصر العادي،مثلاً "كم الساعة؟" (نستطيع الإجابة عنه) أو الطلب العادي الذي نستطيع أو يتعذر علينا إنجازه، كما يصلح للعرض العلمي الذي قد نتفق أو نختلف معه (كلياً أو جزئياً) ويصلح أيضاً للرواية (في المجال الفني) التي نستطيع أن نصدر بشأنها حكما شاملا، إن الاكتمال ضروري ويجعل الانفعال إزاء الملفوظ ممكناً. لا يكفي أن يكون الملفوظ مقبولاً في مستوى اللسان. إن جملة مقبولة ومفهومة بشكل مطلق، ومكتملة - خصوصاً إذا كانت جملة لاملفوظاً متكوناً من جملة واحدة - إن هذه الجملة لن تستطيع إثارة إجابة قد تكون مقبولة ومفهومة. لكن ليس هذا كل ما في الأمر. إن هذا الكل - كمؤشر على كلية الملفوظ - لا يسمح وضعه بقيام تحديد نحوي أو منتمي لكيان له معنى.

تتحدد الكلية المكتملة للملفوظ، والتي توفر إمكانية الإجابة (والفهم بطريقة استجابية)، بثلاثة عوامل متصلة داخل الكل العضوي للملفوظ:

1) شمولية موضوع المعنى. 2) المقصدية، إرادة القول لدى المتكلم، 3) الأشكال النوعية لبنينة جنس الاكتمال.

يتغير العامل الأول - شمولية موضوعة الملفوظ - حسب مدارات التبادل اللفظي وداخل الحياة العادية (الأسئلة الفعلية الخالصة، والإجابات الفعلية الخالصة التي تثيرها) وفي الحياة العملية والحياة العسكرية (التوصيات والأوامر) وفي الحياة المهنية، وبإيجاز في المدارات التي تكون فيها أجناس

الخطاب معممة في حدودها القصوى والتي تكون فيها الإبداعية شبه منعدمة، أما في المدارات الإبداعية (وبخاصة، في العلوم) نكون أمام إبداعية نسبية جداً، وبالكاد أمام حد أدنى من الاكتمال يحتمل فيه إثارة موقف استجابي نظرياً، يظهر الموضوع بصفته لا منتهي، ولكن عندما يصير موضوعة للملفوظ، (مؤلف علمي، مثلاً)، فإنه يصبح ذا اكتمال نسبي في ظروف معينة وفق مقاربة معطاة للمشكل ولمادة البناء وللأهداف المتوخاة، وبعبارة أخرى، فإنه يدخل منذ البداية في حدود مقصدية يسطرها المؤلف وهكذا نجدنا إزاء العامل الثاني الذي لا ينفصل عن الأول.

وداخل كل ملفوظ ـ بدء بالرد المألوف الأحادي المعنى ووصولاً إلى الأعمال الكبرى المعقدة، في العلوم وفي الأدب، ـ نضبط ونفهم ونحس بالمقصدية الخطابية أو إرادة القول لدى المتكلم، هذه المقصدية (أو إرادة القول) التي تحدد كل الملفوظ وتحدد سعته وحدوده، إننا ندرك ما يريد المتكلم قوله، وفق هذه المقصدية الخطابية، وإرادة القول، (كما يتوجب علينا ضبطها) ووفق كل هذا سوف نقيس اكتمال الملفوظ، إن هذه المقصدية تحدد اختيار الموضوع بحدوده (داخل الظروف الدقيقة للتبادل اللفظي وبالضرورة وفق الملفوظات السابقة له) كما تحدد شمولية موضوع المعنى الخاص بها، وستقوم هذه القصدية أيضاً بتحديد اختيار شكل الجنس الذي ستتم فيه بنينة الملفوظ (لكن يتعلق الأمر هنا بالعامل الثالث الذي سنتطرق له لاحقاً)، وستعمل هذه القصدية باعتبارها العنصر الذاتي للملفوظ ـ في توليف مع موضوع المعنى الموضوعي objectif ـ لتشكيل وحدة ملتحمة، سترسم حدودها وستربطها بالمقام الملموس (الواحد) للتبادل اللفظي، إنها وحدة موسومة بالظروف الفردية والشركاء المفردين وتدخلاتهم السابقة ـ أي ملفوظاتهم. ولهذا السبب فإن الشركاء المنخرطين مباشرة في التبادل والمهيئين لمقام وللملفوظات سابقة، (هؤلاء الشركاء) يضبطون فوراً القصدية الخطابية وإرادة القول لدى المتكلم، وعند سماع أولى كلمات خطاب ما، فإنهم يدركون كل الملفوظ الذي هو في طور الصياغة.

ولننتقل الآن إلى العامل الثالث الذي يهمنا أكثر، أي الأشكال الثابتة لجنس الملفوظ، إذ تتحقق إرادة القول لدى المتكلم قبل كل شيء في اختيار جنس معين للخطاب. ويتحدد هذا الاختيار وفق خصوصية مدار معين للتبادل اللفظي وفق حاجيات صياغة موضوعاتية (موضوع المعنى) وخصوصية المجموع الذي يتكون من الشركاء، الخ، وبعد ذلك فإن القصدية الخطابية لدى المتكلم، دون أن ينفصل عن فرديته وعن ذاتيته، تتكيف وتتلائم مع الجنس الذي تم انتقاؤه، بل تتألف وتنمو في شكل الجنس المعطى، ويوجد هذا النوع من الجنس بالخصوص في المدارات المتنوعة للتبادل اللفظي الشفوي في الحياة العادية (بما فيه من مجالات مألوفة وحميمية).

وللكلام نستخدم دوماً أجناس خطاب، أو بصيغة أخرى، فإن ملفوظاتنا جميعها تتوفر على شكل نمطي وقار نسبياً لبناء كل ما، إننا نمتلك خزاناً غنياً من أجناس الخطابات الشفوية (والمكتوبة). عملياً، نوظفها بطمأنينة ومهارة، لكننا قد نجهل كل شيء عن وجودها النظري، وشأن "جوردان" Jourdain عند موليير Molière الذي كان يتحدث نثرا دون الشك في ذلك، فإننا نتكلم أجناساً متنوعة دون الشك في وجودها. وفي الحوار اليومي الأكثر بساطة وحرية فإننا نصهر كلامنا داخل أشكال دقيقة من الأجناس تكون أحياناً معممة ومسكوكة وأحياناً أخرى أكثر مرونة وتشكيلية وإبداعية، ويتوفر التبادل اللفظي في الحياة العادية على أجناس إبداعية، وتمنح لنا أجناس الخطاب هذه في أغلبيتها مثلما تمنح لنا اللغة الأم والتي نتحكم فيها قبل دراستنا ل "نحوها". إننا لا نتعلم اللغة الأم ـ أي تأليف معجمها وبنيتها النحوية ـ من القواميس والأنحاء، بل نكتسبها من خلال ملفوظات ملموسة نسمعها ونعيد إنتاجها أثناء التبادل اللفظي الحي الذي يتم مع الأفراد المحيطين بنا.

إننا نستوعب الأشكال اللسانية فقط في الأشكال التي يأخذها الملفوظ ووفق هذه الأشكال. إن الأشكال اللسانية والأشكال النموذجية للملفوظات، أي أجناس الخطاب، تقتحم تجربتنا ووعينا بطريقة متصلة دون أن يعرف تعالقها الحميم انقطاعاً. أن نتعلم الكلام فذلك يعني أن نتعلم بنينة الملفوظات (لأننا نتكلم بواسطة ملفوظات، لا بواسطة جمل معزولة، ولا بواسطة كلمات معزولة)، إن أجناس الخطاب تنظم كلامنا بالطريقة نفسها التي تنظمه بها الأشكال النحوية (التركيبية) إننا نتعلم صياغة كلامنا في أشكال الجنس، وعند سماعنا كلام الغير نستشعر منذ الوهلة الأولى، منذ الكلمات الأولى، الجنس الذي يدخل فيه، وكذلك نحدس حجمه، (الطول التقريبي لكل خطابي) وبنيته التأليفية المعينة، وبصيغة أخرى، نتنبأ بنهايته، ومنذ البداية، فإننا ننفعل إزاء الكل الخطابي الذي سيفرغ اختلافاته بالتالي في سيرورة الكلام. إذا لم توجد أبدا أجناس الخطاب وإذا لم نكن نتحكم فيها وإذا كنا في حاجة لخلقها للمرة الأولى في سيرورة الكلام، وإذا كنا في حاجة إلى بناء كل واحد من ملفوظاتنا، حينها سوف يكون التبادل اللفظي شبه مستحيل.

إن أشكال الجنس التي نصوغ فيها كلامنا تتميز جوهريا عن أشكال اللسان من وجهة نظر استقرارها وتوجيهيتها للمتكلم، فهي في مجملها أكثر مرونة وتشكيلية وحرية من أشكال اللسان، وهنا أيضاً فإن تنوع أجناس الخطاب جد كبير، هناك تشكيلة من الأجناس الأكثر شيوعاً في الحياة العادية، تقدم أشكالا معممة جداً إلى حد أن إرادة القول الفردية لدى المتكلم تكون غير قادرة على التمظهر في مكان آخر غير مكان اختيار الجنس والذي تكون لتعبيريته النغمية تأثيراً على هذا الاختيار، وهذه حالة الأجناس الوصلية phatiques من قبيل التهاني والأماني وتبادل

الأخبار ـ حول الحالة الصحية والأعمال الخ، إن تنوع هذه الأجناس قائم بفعل تنوعها حسب الظروف والوضع الاجتماعي والعلاقة الخاصة بين الشركاء: سوف نكون إزاء الأسلوب الراقي والرسمي الصرف، والمتداول، كما سنكون إزاء الأسلوب المألوف الذي يحتوي على درجات (مستويات) متنوعة في المألوفية والحميمية (وتتميز هذه الأخيرة عن المألوفية[1]. إنها أجناس تستدعي إلقاءاً محدداً. وبصيغة أخرى، إنها تشتمل في بنيتها على تعبيرية نغمية معينة، إن هذه الأجناس خصوصاً منها الراقية والرسمية، قارة وتوجيهية جداً (معيارية) وينبغي على إرادة القول أن تتوقف عند اختيار جنس ما، ووحدها تلوينات طفيفة في التعبير النغمي (قد يكون في إلقاءنا شيء من اللامبالاة، كما قد يكون بارداً أو أكثر حرارة، وقد ندخل في كلامنا نغمة بها شيء من اللذة، الخ) قادرة على التعبير عن فردية المتكلم (وعن المظهر الانفعالي لقصديته الخطابية)، وحتى هنا أيضاً، أي على مستوى الأجناس قد تتدخل لعبة التحويرات، باعتبارها ميزة التبادل اللفظي: مثلاً، قد يتم نقل شكل التحية من المدار الرسمي إلى المدار المألوف في التبادل، بعد أن تم استعماله بواسطة التحوير المحاكاتي الساخر، وللوصول إلى نتائج مشابهة، نستطيع وعن قصد، خلط الأجناس المنتمية إلى مدارات مختلفة.

إلى جانب الأجناس المعممة، عاشت، وتعيش دائما، أجناس أكثر حرية وأكثر إبداعية للتبادل اللفظي الشفوي: أجناس اللقاءات الإنسانية

---

[1]ـ لقد شد هذا النوع من الظواهر ـ وأنواع مشابهة ـ انتباه اللسانيين (خصوصاً مؤرخي اللغة) من منظور أسلوبي صرف، مادامت اللغة، بنظرهم، تعكس الأشكال التاريخية المتغيرة للطباع الراقية، وللمدنية، ومواءمة المواقف (أنظر بهذا الصدد. ف. برونو F.Brunot. تاريخ اللغة الفرنسية، من الأصول إلى سنة 1900، باريس، 1905، 1943).

وأجناس الحميمية المبنية على الصداقة والحميمية الموجودة في العائلة، الخ (وحتى الآن لا وجود لمدونة تخص أجناس الخطاب الشفوي (بل إن مبدأ مثل هذه المدونة غير واضح)، وفي أغلبها، فإن هذه الأجناس تسمح بالخضوع لبنينة مجددة ومبدعة (وهي تشبه في ذلك الأجناس الأدبية ـ وعلى مستوى متقدم جداً ـ بعضاً منها)، لكن الاستخدام المبدع الحر لا يعني بعد إعادة خلق الجنس، ولاستخدامه بحرية يتوجب التحكم جيداً في هذه الأجناس.

عديدون هم الذين يشعرون، وبسرعة، بالعجز، في بعض مدارات التبادل، رغم تحكمهم الرائع في اللسان، وهذا لأنهم لا يتحكمون عملياً في أشكال جنس مدار معين، وليس من النادر أن الإنسان الذي يتحكم جيدا في الكلام داخل مدار تبادل ثقافي، والذي يستطيع تقديم عرض علمي أو تسيير ثقافي علمي أو التدخل في قضايا اجتماعية، أن يلزم الصمت أو بتدخل بشكل سيء أثناء حديث يومي، وهذا ليس بفعل فقر في المعجم أو في الأسلوب (بالمعنى المجرد) ولكن بفعل انعدام التجربة للتحكم في خزان أجناس الحديث العادي وأيضاً بفعل تجاهل لما هو كل الملفوظ. إن انعدام التجربة والجهل يجعل من الصعب على المرء صياغة كلامه بثقة، ودون ارتكاس في أشكال أسلوبية تأليفية معينة. إن انعدام التجربة في استعمال الكلام أثناء الوقت المناسب وكذلك البدء والختم في الوقت المناسب (والتأليف داخل هذه الأجناس جد بسيط).

وهكذا، وفق تحكمنا في الأجناس التي نستعمل بثقة، نكشف فرديتنا بسرعة وبشكل أفضل (حيث يكون انجاز ذلك بالنسبة لنا ممكناً ونافعاً) وكذلك نعكس بمرونة كبيرة المقام غير الممكن إعادة إنتاجه، الخاص بالتبادل اللفظي، وأيضاً نعمل على تحقيق القصدية الخطابية التي تصورناها بكل حرية، وذلك بأقصى درجة من الكمال.

وهكذا إذن، يتلقى المتكلم، إضافة إلى أشكال اللسان المشترك التوجيهية (المكونات والبنيات النحوية) أشكال الملفوظ التي لا تقل

توجيهية بالنسبة إليه، ونقصد بذلك أجناس الخطاب - بفضل تفاهم متبادل بين المتكلمين، التي هي ضرورية مثل أشكال اللسان، إن أجناس الخطاب، متغيرة ومرنة أكثر من أشكال اللسان، ولكنها بالنسبة للفرد المتكلم مجرد قيمة معيارية لا غير، إنها ممنوحة له وليس هو من أبدعها. ولهذا فالملفوظ، إلى جانب فرادته، ورغم فرديته وإبداعيته. لن يظفر بأن ينظر إليه على أنه توليف حر مطلق لأشكال اللسان مثلما يتصور ذلك "دوسوسير" قط (وتبعاً له عدد كبير من اللسانيين) الذي يقابل الملفوظ (الكلام) باعتباره فعل فردي خالص داخل نسق اللسان المنظور إليه كظاهرة اجتماعية خالصة، وتوجيهية بالنسبة للفرد[1]. ويتشبث اللسانيون في غالبيتهم، بهذا الموقف، عملياً إن لم يكن نظرياً كذلك.

كان على هذا الجهل بأجناس الخطاب بصفتها ملفوظات قارة نسبياً، ومعيارية، أن يقود اللسانيين حتماً إلى خلط الملفوظ والجملة، كما أسلفنا ذكره، وكذا افتراض أن كلامنا يصاغ داخل أشكال الجملة القارة، (دون أن يتم الدفاع عن هذا الموضوع (الواقع) بشكل إيجابي) أما التساؤل عن عدد الجمل المرسلة تباعاً لذلك من طرفنا والمتصلة فيما بينها ومتى ينبغي علينا التوقف، فهي أمور تركت للاعتباطية المطلقة الكامنة في إرادة القول لدى المتكلم أو ابتغاء "التدفق اللفظي الأسطوري".

عندما نختار نوعاً معطى من الجملة، فنحن لا نختار جملة معطاة فقط، مرتبطة بما نريد التعبير عنه من خلال هذه الجملة، بل نختار أيضاً نوعاً من الجملة في ارتباط مع كل الملفوظ المنتهي المانح نفسه لخيالنا (تصويرنا) اللفظي والذي يحدد تخصصنا .إن الفكرة التي نكونها عن

[1]- يحدد "دوسوسير" الملفوظ (الكلام) بأنه: "فعل إرادة وتفكير، فردي، يجب أن نميز فيه: 1) التوليفات التي يوظف بها المتكلم شفرة اللسان بغية التعبير عن فكره الشخصي، 2) الميكانيزم النفسي المادي الذي يسمح له باستخراج هذه التوليفات" (دوسوسير، دروس اللسانيات العامة، الفصل الثالث، 3) إن سوسير "يجهل إذن، كون توفرنا، علاوة على أشكال اللسان على أشكال توليف أشكال اللسان هذه، بصيغة أخرى، إنه يجهل أجناس الخطاب.

شكل ملفوظنا، أي عن جنس خطاب محدد، تقودنا في سيرورتنا الخطابية. إن قصدية ملفوظنا، في كله، لا تستلزم عدداً كبيراً منها، فالجنس الذي نختار يملي علينا نوعه بواسطة تمفصلاته التأليفية.

ومن ضمن الأسباب الكامنة وراء جهل اللسانيات وتجاهلها لأشكال الملفوظ، يبرز التشاكل الأقصى لبنياتها التأليفية ومميزات حجمها (طول الخطاب) التي تمتد من الرد ذي المعنى الواحد إلى الرواية المتعددة الأجزاء، إن قوة تنوع الحجم تصلح أيضاً للأجناس الخطابية الشفوية وهكذا تبدو أجناس الخطاب غير قابلة للقياس وغير فاعلة بالنظر إليها كوحدات خطاب.

ولعل هذا ما يفسر كون العديد من اللسانيين (خصوصاً في مجال التركيب SYNTAXE) يجهدون أنفسهم في البحث عن أشكال مميزة قابلة للقياس على طريقة الجملة، وهذه حالة "الجملة" عند "كارسيفسكي" KARCEVSKI مثلاً، وحالة "التواصل" عند "شاخما توف" CHAKHMATOV وآخرين، إن الباحثين الذين يستعملون هذه الوحدات لا يقدمون وجهات نظر متفق حولها، إذ في حياة اللسان لا وجود لظاهرة حقيقية محددة ومعينة، توافقها. ولا تأخذ كل هذه الظواهر، الاصطناعية والمواضعاتية، بعين الاعتبار تعاقب المتكلمين الذي يحدث أثناء التبادل الواقعي والحي، ونتيجة لذلك فإن التخوم القائمة بين هذه الملفوظات تنمحي داخل كل مدارات النشاط الإنساني، وهكذا نفقد مفهوم الاكتمال كمقياس رئيسي في الملفوظ، منظوراً إليه كوحدة فعلية للتبادل اللفظي. يعني مفهوم القدرة على إثارة موقف استجابي فاعل لدى شركاء التبادل الآخرين. ولاختتام هذا المحور، سوف أضيف بعض الملاحظات حول الجملة (وسأحتفظ بالتفصيل في هذه القضية بالعودة إليها في الجزء الأخير من هذه الدراسة).

إن الجملة بوصفها وحدة لسان غير قادرة على التحكم في موقف استجابي فاعل مباشرة إنها تكتسب مثل هذه القدرة فقط عندما تصير ملفوظاً

منتهياً، وفي إمكانها أن تقوم مقام ملفوظ مكتمل، ولكن في هذه الحالة، كما أسلفنا، يتم تكملتها بواسطة سلسلة هامة من الظواهر غير النحوية. التي تغير طبيعتها، وسوف يعقب هذا شذوذ تركيبي من نوع خاص. إن الجملة المأخوذة بمعزل عن الأخريات، أي خارج سياقها، تخضع أثناء تحليلها للصورنة Conceptualisation، حيث إنها تصير ملفوظاً منتهياً وبالتالي ترقى إلى تلك الدرجة من الاكتمال الذي يجعلها قادرة على إثارة الإجابة.

والجملة، شأن الكلمة، هي وحدة لسان دالة وبمقتضى ذلك، إذا أخذت بمعزل عن السياق (مثلاً: "أشرقت الشمس") تبدو معقولة، وبصيغة أخرى، إننا نفهم دلالتها اللسانية والدور المحتمل في ملفوظ ما، بيد أنه وفق هذه الجملة المعزولة يستحيل تبني موقف استجابي فاعل، إذا ما تجاهلنا قليلاً هل قال المتكلم كل ما رام قوله من خلال هذه الجملة أو ما إذا كانت الجملة مسبوقة أو متبوعة بجمل أخرى من إنتاج المتكلم ذاته، وإلا فإنها ليست جملة بل ملفوظ يتمتع بكل حقوقه ومؤلف من جملة واحدة، إنه ملفوظ يؤطره ويحدده تعاقب المتكلمين وهو انعكاس فوري للواقع (المقام عبر اللفظي)، ويمكن لمثل هذا الملفوظ أن يتلقى إجابة معينة.

أما إذا كان هناك سياق يحيط الجملة فهي ستتمتع بكامل معناها فقط داخل هذا السياق. وبصيغة مغايرة، فقط داخل كل الملفوظ وسوف تمكن الإجابة عن هذا الملفوظ المنتهي الذي تتشكل فيه الجملة من العنصر الدال، ولنأخذ الملفوظ التالي، مثلاً: "لقد أشرقت الشمس. هيا! انهضوا! حان الوقت" الذي قد يكون فهمه الاستجابي (أو الإجابة الصوتية) كما يلي: "نعم، بالفعل، حان الوقت"، أو: "لقد أشرقت الشمس. لكن، لازال الوقت باكراً، سوف أنام من جديد" هنا نكون أمام معنى آخر للملفوظ: أو أمام إجابة أخرى، ويمكن لهذه الجملة أن تدخل في تأليف عمل أدبي بصفتها عنصراً من عناصر الأرضية الخلفية، وسنكون وقتها أمام انفعال

في الاستجابة ـ تقييم وانطباع جماليين ـ يرتبطان دوماً بالأرضية الخلفية في شموليتها وتستطيع هذه الجملة الحصول على دلالة رمزية داخل عمل آخر، وفي كل الحالات، فالجملة عنصر دال في الملفوظ ككل، وهي تكتسب معناها النهائي فقط داخل هذا الكل.

وإذا حلت الجملة مكان ملفوظ منتهي فهي ستأخذ إذن معنى شاملاً داخل الظروف الملموسة والمحددة للتبادل اللفظي، وقد تشكل الإجابة عن السؤال التالي: "هل أشرقت الشمس؟" (طبعاً في ظروف معينة)، إننا أمام ملفوظ يخبر عن ظاهرة معينة، إخبار يحتمل الصدق والكذب، قد نختلف أو نتفق معه، إنه جملة إخبارية عبر شكلها لا تصير إخباراً بما هو واقعي إلا داخل سياق ملفوظ معين.

وأثناء التحليل يتم تصور مثل هذه الجملة المعزولة باعتبارها ملفوظاً منتهياً نضعه داخل إطار وظرف مبسط إلى أقصى حد، لقد أشرقت الشمس بالفعل، ويستطيع المتكلم حينئذ أن يلاحظ: "لقد أشرقت الشمس" ولما يرى المتكلم اخضرار العشب يصرح: "إن العشب أخضر" يتم اعتبار مثل هذه التواصلات غير ذات معنى، على أنها تكرارات كلاسيكية خالصة للجملة، بيد أن هذا النوع من المعلومات يتوجه في الواقع إلى شخص آخر، ويثيره شيء ما، ويبتغي تحقيق هدف ما، أو بصيغة أخرى، فإن هذا النوع هو حلقة واقعية داخل التبادل اللفظي، وداخل مدار معطى للواقع الإنساني أو للحياة اليومية.

إن الجملة، شأن الكلمة، تمتلك انتهاء في دلالتها وانتهاءاً في شكلها النحوي، بينما أن انتهاء دلالتها فهو ذو طبيعة مجردة، وهو ما يجعله واضحاً ومعقولاً، إنه الانتهاء المميز للعنصر وليس اكتمال الكل ومؤلف للجملة. فالجملة، باعتبارها وحدة لسان، شأن الكلمة، ليست في ملك أحد، إنها تصير تعبيراً فردياً لطرف المتكلم فقط حينما توظف كملفوظ منتهي، داخل مقام ملموس للتبادل اللفظي.

وهكذا نصل للميزة الثالثة المكونة للملفوظ، التي تخص علاقة الملفوظ بالمتكلم ذاته (بمؤلف الملفوظ) وبباقي شركاء التبادل اللفظي.

الملفوظ، باعتباره حلقة في سلسلة التبادل اللفظي، هو الطرف الفاعل لدى المتكلم في مدار موضوع المعنى. وتبعا لذلك يتميز الملفوظ قبل كل شيء بالمحتوى الدقيق لموضوع المعنى، ويحدد اختيار الأدوات اللغوية وجنس الخطاب أساساً بواسطة مشاكل التحقيق التي يستدعيها موضوع المعنى (القصدية) لدى المتكلم (المؤلف). إنها المرحلة الأولى والمصيرية للملفوظ، نظراً لخصائصها الأسلوبية والتأليفية.

أما مرحلة الملفوظ الثانية فتتمثل في الحاجة إلى التعبيرية لدى المتكلم (وهي مرحلة محددة أيضاً نظرا لتأليف وأسلوب الملفوظ) إزاء موضوع ملفوظه. إن أهمية وكثافة هذه المرحلة التعبيرية تتنوعان وفق مدارات التبادل اللفظي، وهما توجدان في كل مكان، ويستحيل أن يوجد ملفوظ محايد بشكل مطلق. إن علاقة القيمة بموضوع خطاب معين (كيفما كان هذا الموضوع) تحدد أيضاً اختيار الأدوات المعجمية والنحوية والتأليفية في الملفوظ، ويتحدد الأسلوب الفردي في الملفوظ، قبل كل شيء، من خلال مظاهره التعبيرية وهذا أمر مقبول بالإجماع داخل مجال الأسلوبية، وهناك من يذهب إلى حد اختزال الأسلوب في المظاهر الانفعالية (الوجدانية) القيمية للخطاب.

هل نستطيع اعتبار المبدأ التعبيري للخطاب ظاهرة لسان من حيث هو نسق؟ هل نستطيع الحديث عن مظاهر تعبيرية عندما يتعلق الأمر بوحدات لسان؟ أي بكلمات وبجمل؟ إن الجواب عن هذه الأسئلة هو بالنفي قطعا. فاللسان يتوفر على ترسانة من الأدوات اللغوية والمعجمية والمورفلوجية والتركيبية، باعتباره كنسق طبعاً، أدوات للتعبير عن الموقع الانفعالي (الوجداني) القيمي للمتكلم، لكن كل هذه الأدوات بصفتها أدوات لغوية، هي محايدة على مستوى قيم الواقع، إن كلمة من قبيل

"صغيرة" هي تصغير لغوي فردي سواء من حيث دلالة جذرها أو من خلال بنيتها المورفلوجية (الشكلية)، إلا أنها بالنظر إليها كوحدة لسان فالكلمة محايدة شأن كلمة أخرى مثل: "بعيداً عن .." إنها أسلوب مفترض يحتمل فيه التعبير عن موقف انفعالي (وجداني) قيمي إزاء الواقع، ليس إلا؛ ولا يتم ربطها بأي واقع محدد، إذ وحده المتكلم من يستطيع إدخال هذا النوع من العلاقة، أي حكم قيمة عن الواقع الذي يحققه من خلال ملفوظ ملموس. إن الكلمات ليست في ملك أي كان، وهي لا تشتمل على أي حكم قيمة، إنها في خدمة كل متكلم، وكل حكم قيمة (أحكام) قد يختلف بأكبر قدر ممكن بل يستطيع أن يتعارض.

فالجملة محايدة، باعتبارها وحدة لسان، ولاتشتمل على أية مظاهر تعبيرية، فهي تتلقاها (وبالتحديد تساهم فيها) فقط من داخل الملفوظ الملموس وسوف نجد أنفسنا دائماً أمام الشذوذ نفسه: إن جملة من قبيل: "لقد مات فلان" تستدعي، بديهياً، تعبيراً محدداً ومسبقاً. وقد تستدعي على أكبر تقدير جملة مثل: "وافرحتاه!" إن ما يحدث هو أننا ندرك هذه الجمل كملفوظات، بل كملفوظات مقام نموذجي يصدر بصيغة أخرى عن جنس خطاب موسوم بتعبيره النموذجي، إن الجملة محايدة باعتبارها غير ذات تعبير نموذجي كما أسلفنا، إن سياق الملفوظ يجعل من الجملة، "لقد مات فلان" قد تحل في تعبير إيجابي وسار، بل ومفرح. وتستطيع جملة "وافرحتاه!" داخل سياق الملفوظ، أن تتخذ نبرة ساخرة أو مستخفة.

إن النبرة التعبيرية التي نلاحظ بجلاء في إنجاز شفوي[1] تمثل واحدة من الأدوات للتعبير عن العلاقة الوجدانية ـ القيمية عند المتكلم بموضوع خطابه، ولا وجود لهذه النبرة أو النغمة ـ اللهجة داخل نسق

---

[1]– إننا ندرك بالتأكيد النبرة واللهجة، وهي توجد كعامل أسلوبي أثناء القراءة الصامتة لخطاب مكتوب.

اللغة، أي خارج الملفوظ. إن الجملة والكلمة بصفتهما وحدات لسان، لا تتوفران على نبرة أو لجهة تعبيرية، وإذا ما تم نطق كلمة معزولة بنبرة تعبيرية ما فإن ذلك لا يمثل كلمة بل ملفوظاً منتهياً متحققاً بواسطة كلمة واحدة (ولن يكون لعملنا أي أساس إذا جعلنا منه جملة) وفي التبادل اللفظي نجد بكثرة نوعاً من الملفوظ التقييمي، وهو جد معمم، وبصيغة أخرى، نجد جنس خطاب يعبر عن قيم من قبيل الابتهال والتشجيع والحماس، والتوبيخ والسب"، "جميل!" "هيا!" "عظيم!"، ليسقط"، ليحي، الخ. إن الكلمة التي تكتسب وزناً خاصاً داخل ظروف معينة من الحياة السوسيو ـ سياسية تصير ملفوظاً تعجبياً ـ تعبيرياً: "ليعم السلام!" "لتعم الحرية!" الخ. ها هنا، جنس خطاب خاص، صادر عن الحياة العامة، السياسية وفي مقام معطى، تستطيع الكلمة أن تكتسب معنى تعبيرياً كبيراً في شكل ملفوظ تعجبي ("يا بحر!")، كما يتعجب الآلاف من الإغريق عند "كزينوفون" Xénophon.

في كل هذه الحالات لسنا أمام كلمة معزولة توظف كوحدة لسان. ولا أمام دلالة هذه الكلمة، ولكننا أمام ملفوظ مكتمل وأمام معنى ملموس، ومحتوى لهذا الملفوظ. إن دلالة كلمة ما تتعلق بواقع فعلي في ظروف حقيقية للتبادل اللفظي، ولهذا السبب لا نفهم دلالة الكلمة باعتبارها كلمة لسان، بل نتبنى إزاءها موقفاً استجابياً فاعلاً. (من انجذاب واتفاق واختلاف وإثارة للحركة..)، إن النبرة التعبيرية لا تنتمي للكلمة وإنما للملفوظ، وإلا فإنه سوف يكون من الصعب التملص من فكرة تقول بأن كلمة اللسان تشتمل على (أو عليها أن تشتمل) "نبرة وجدانية"، "تلوين وجداني"، و"حكم قيمة"، و"حالة أسلوبية" الخ، وتقول، بالتالي، إنها تشتمل على النبرة التعبيرية التي تكون مباطنة لها بصفتها كلمة، وهناك ما يدعو إلى الاعتقاد أنه عند اختيارنا لكلمات ملفوظ ما فإننا ننساق وراء النبرة الوجدانية المباطنة لكلمة معزولة، وحينئذ، سوف نتبنى تلك الكلمات التي تناسب تعبير ملفوظنا من خلال نبرتها، ونطرح جانبا

كلمات أخرى وبالطريقة نفسها يتمثل الشعراء توظيفهم للكلمة، وبالطريقة نفسها تؤول الأسلوبية كل العملية الإجرائية (التجريبية الأسلوبية كما هي عند "بيشكوفسكي" PECHKOVSKI، مثلاً).

إلا أن الأمر ليس كذلك تماما، إننا نصطدم بالشذوذ نفسه، السالف ذكره، عند اختيارنا لكلمة ما فإننا ننطلق من المقاصد المتحكمة في كل ملفوظنا[1]، وهذا الكل المقصدي الذي نبنيه تعبيري دوماً، إنه الكل الذي ينشر ويشع تعبيره (وعلى الأصح تعبيرنا) في كل واحدة من الكلمات التي نختار، والذي يظهر لهذه الكلمة تعبير الكل، إننا نختار الكلمة وفق دلالتها غير التعبيرية في ذاتها والتي قد تجيب عن هدفنا التعبيري لاتصال بباقي الكلمات أي لاتصال بملفوظنا، أو قد لا تجيب، إن الدلالة المحايدة لكلمة ما، في علاقتها بواقع فعلي ضمنٍ ظروف واقعية للتبادل اللفظي، تفجر شرارة التعبير، وهذا ما يحدث فعلاً في سيرورة إبداع ملفوظ ما، ونكرر ذلك، وحده التقاء الدلالة اللسانية بالواقع الملموس، ووحده التقاء اللسان بالواقع ـ الذي يحدث في الملفوظ ـ يفجر شرارة التعبير، وهي لا توجد داخل نسق اللسان، كما أنها ليست داخل واقع موضوعي خارج عنا.

إن الانفعال (الوجدان) وحكم القيمة والتعبير أمور غريبة جداً عن الكلمة داخل اللسان ولا تولد إلا لفائدة سيرورة استعمالها الحي داخل الملفوظ الملموس، إن دلالة الكلمة في ذاتها (عندما لا ترتبط بالواقع كما أسلفنا، هي كلمة خارج انفعالية، هناك كلمات تشير خصوصا إلى الانفعال (الوجدان) وحكم القيمة، "فرحة"، "مصيبة"، "جميل"، "منشرح"، "حزين"، الخ بيد أن كل هذه الدلالات محايدة شأن أية دلالة كيفما كانت، وتأخذ صبغتها

[1] ـ إننا عندما نبني خطابنا نفكر دوما في كل ملفوظنا، إن في شكل خطاطة توافق جنساً محدداً أو في شكل مقصدية خطابية فردية. إننا لا نلفظ الكلمات، منتقلين من كلمة لأخرى، والصحيح أننا كما لو كنا نملأ كلا بالكلمات المناسبة، إننا نلفظ الكلمات في مرحلة أولى من دراسة لغة أجنبية، وحتى في هذه الحالة يرد الأمر إلى عيب في منهج العمل.

التعبيرية من الملفوظ، لا غير، ولا ترتبط هذه الصبغة بدلالتها المعزولة، وسوف نكون مثلاً أمام "كل فرحة هي مرة الآن، بنظري" حيث يتم تجاهل كلمة "فرحة" من منظور التعبير رغم دلالتها، إن ما سبق لنا قوله عن هذا الموضوع لا يستنفذ هذا المشكل المعقد بشكل مغاير. عندما نختار كلمة أثناء سيرورة إنشاء ملفوظنا فنحن لا نعتبرها، مهما كان الأمر، داخل نسق اللسان، وداخل الحياذية المعجماتية، إننا عادة ما نستعيرها من ملفوظات أخرى، وقيل كل شيء من ملفوظات لها صلة بملفوظاتنا عبر الجنس أي عبر التيمة (الموضوعة) والتأليف والأسلوب، إن جنس الخطاب ليس شكلاً لسانياً وإنما هو شكل للملفوظ الذي يتلقى من الجنس تعبيرا محددا ونموذجيا، خاص بالجنس المعطى، وتشتمل الكلمة داخل الجنس على تعبير نموذجي معين، فالأجناس تناسب حالات وتيمات نموذجية للتبادل اللفظي وبالتالي تناسب بعض نقط الالتقاء النموذجية الموجودة بين دلالات الكلمة والواقع الملموس، ومن جراء ذلك تمثل الإمكانات التعبيرية بنية - فوقية ومن المعلوم أن هذا التعبير النموذجي للجنس لا ينتمي للكلمة باعتبارها وحدة لسان ولا يدخل في تأليف دلالتها، إنه يترجم فقط العلاقة التي توجد فيها الكلمة ودلالتها ارتباطاً مع الجنس وارتباطاً مع الملفوظات النموذجية (النوعية)، إن هذا التعبير وهذه اللهجة النوعيين (النموذجيين) الملائمين لها، لا يمتلكان القوة التوجيهية الخاصة بأشكال اللسان فمعيارية الجنس الحرة هي الفاعل هنا، ففي مثالنا "كل فرحة هي مرة بنظري الآن" ليست النبرة التعبيرية المحددة بالسياق، نموذجية في الكلمة، إن أجناس الخطاب، عموماً، تخضع بسهولة للتغيير في تحويرها ؛ الحزين يصبح منشرحاً، لكن يصدر عن ذلك شيء جديد (جنس شاهدة قبر مرحة مثلا).

ويمكن تشبيه التعبير النموذجي (النوعي) للجنس بـ "الهالة الأسلوبية، للكلمة، هذه الهالة التي لا تنتمي لكلمة اللسان، ولكن للجنس الذي تستعمل فيه الكلمة عادة، إننا نسمع داخل الكلمة صدى الجنس في كليته.

إن تعبير الجنس داخل الكلمة (والتعبير اللهجي للجنس) هو غير شخصي، شأن أجناس الخطاب (إذ هنا نكون أمام أشكال نموذجية للملفوظ الفردي وليس أمام الملفوظ بذاته) ومع ذلك فإن الكلمة المنضوية في خطابنا والواردة علينا من ملفوظات الغير الفردية (énoncés individuels d'autrui) تكون قد حافظت إلى حد ما على نبرة وصدى هذه الملفوظات الفردية.

إن كلمات اللسان ليست ملكاً لأحد لكن وفي الوقت نفسه فإننا لا نسمعها إلا في شكل ملفوظات فردية ولا نقرؤها إلا ضمن أعمال فردية، وتتوفر على تعبير نموذجي خاص بل ومفرد (حسب الجنس الذي تصدر عنه) ووفق السياق الفردي للملفوظ الذي لا يمكن إعادة إنتاجه).

إن الدلالات المعجمية لكلمة اللسان تضمن استعمالها المشترك والفهم المتبادل بين مستعملي اللسان لكن توظيف الكلمة داخل التبادل اللفظي الحي يكون دوماً موسوما بالفردي والسياقي، وقد نفترض أن الكلمة توجد بالنسبة للمتكلم من خلال ثلاثة مظاهر: بصفتها كلمة لسان محايدة، ولا تنتمي لأحد، وبصفتها كلمة الغير تنتمي للآخرين ويملؤها صدى ملفوظات الغير، وأخيراً بصفتها كلمة في ذاتها، إذ في حدود تعاملي مع هذه الكلمة في مقام معين، وبقصد خطابي محدد، تكون الكلمة مملوءة مسبقاً بتعبيري. ومن خلال هذا المظهر أو ذلك من المظهرين الأخيرين تكون الكلمة تعبيرية ولكن هذا التعبير (نؤكد على ذلك مجددا) لا ينتمي للكلمة بنفسها، إنه يولد عند نقطة التقاء الكلمة والواقع الفعلي داخل ظروف مقام واقعي، هذا المقام الذي يتحقق من خلال الملفوظ الفردي، والكلمة في هذه الحالة تعبر عن حكم قيمة يصدره إنسان فردي (تكون لكلمته سلطة، ـ الإنسان العملي، الكاتب، العالم، الأب، الأم، الصديق والمعلم الخ)، وتتجلى كركام من الملفوظات.

إن العصر، والوسط الاجتماعي والعالم المصغر - عالم الأسرة والأصدقاء والعلاقات والرفاق، إن هذا العالم الذي يشهد نشأة وحياة الإنسان له ملفوظاته الخاصة ذات السلطة والحضور - من قبيل الأعمال العلمية والأدبية والإيديولوجية، نعتمد عليها وإليها نرجع، نستشهد بها ونحاكيها وتمثل بالنسبة لنا مصدر إلهام، إن لكل عصر، في كل ميدان من ميادين الحياة والواقع تقاليد مكتسبة تعبر عن نفسها وتحافظ على نفسها تحت غطاء الكلمات والأعمال والملفوظات والصيغ، إلخ. إن هناك دوماً عدد معين من الأفكار الرائدة الصادرة عن "أساتذة الفكر" في عصر معين، هناك عدد محدد من المهام التي نتكفل بها، وعدد من التوجيهات، الخ. ولن أتطرق هنا لمثال المختارات المدرسية الذي يشكل قاعدة لدراسة اللغة الأم: هو تعبيري دائماً، كما هو معلوم.

ولهذا فإن التجربة اللفظية الفردية للإنسان تأخذ شكلاً وتتطور من جراء التفاعل الدائم للملفوظات الفردية عند الغير. إنها تجربة يمكن تعريفها إلى حد ما كسيرورة استيعاب إبداعي لكلمات الغير (وليس لكلمات اللسان)، إن كلامنا، أي، ملفوظاتنا (التي تشمل أعمال الإبداع) مليء بكلمات الغير، المميزة، بدرجات مختلفة كذلك باستعمال واعي وفريد، إن كلمات الغير هذه تدخل في تعبيرها الخالص ونبرة قيمها التي نستوعبها ونحورها ونعيد صياغتها من جديد.

إن تعبيرية الكلمة المعزولة ليست خاصية للكلمة بصفتها كذلك، وبصفتها وحدة لسان وهي لا تنبع مباشرة من دلالتها، فالتعبيرية تصدر إما عن تعبير نوعي للجنس، وإما عن التعبير الفردي للغير الذي يجعل من الكلمة ممثلاً للفوظ الغير في كله - كل بما هو طرف محدد لحكم قيمة.

ينطبق ما ذكرناه الآن على الجملة أيضا، التي تشكل وحدة لسان، والتي بصفتها تلك تتجرد من تعبيريتها، ولقد عرضنا لذلك في مستهل دراستنا. وسوف نعمل على إتمام ما أوردناه في هذا الشأن، هناك أنواع

من الجمل التي توظف عادة كملفوظات منتهية ونابعة من جنس محدد، إنها حالة الجمل الاستفهامية والتعجبية والطلبية، ويمكن تعداد بعض الأجناس الصادرة عن الحياة اليومية وعن الوظائف (مثلاً الأوامر والتوجيهات والأوامر في الحياة العسكرية أو في الحياة المهنية) والتي يتم التعبير عنها مبدئيا بجمل من نوع ملائم، ومن جهة أخرى فإن هذا النوع من الجمل لا يقبل إلا جزئياً في سياق متتالية ملفوظات منظمة، ولكن عندما يتم دمج هذا النوع من الجمل في سياق التفريغ المنظم للملفوظات، فإنها تجزم بشكل ملموس في التأليف، وأثناء ذلك فهي تميل مبدئيا إلى أن تصبح جملة بدء أو ختم الملفوظ (أو إلى أن تصبح جزء مستقلاً، نسبياً، من الملفوظ)[1]. إن لهذا النوع من الملفوظ أهمية خاصة من المنظور الذي نطرح فيه القضايا، وسوف نعود لذلك لاحقا، ما يهم الآن هو ملاحظة أن الجمل تقتحم بدرجة كبيرة تعبير الجنس الخاص بها، والذي يمتصه بسهولة التعبير الفردي، ولقد ساهم هذا النوع من الجمل في ترسيخ الأوهام عن الطبيعة التعبيرية للجملة.

سوف أضيف ملاحظة أخرى: إن الجملة بصفتها كوحدة لسان، تمتلك نبرة نحوية خاصة لا تمت بصلة للتعبيرية. وما يصدر عن النبرة النحوية الخاصة هو النبرة الواسعة، المنجز التام، التفسير، التميز، التعداد، الخ، ويحتفظ بمكان خاص للنبرة السردية والاستفهامية والتعجبية والطلبية إذ عند هذه النقطة تلتقي النبرة النحوية ونبرة الجنس ( النبرة التعبيرية بالمعنى الدقيق للفظ) إن الجملة لا ترقى إلى النبرة التعبيرية سوى داخل كل الملفوظ. وعندما يتم اتخاذ الجملة كشاهد (نحوي) بهدف التحليل فإنها عادة ما تأخذ نبرة من نوع معين، يحولها إلى ملفوظ، وإذا تم النظر إلى الجملة داخل نص معين فإنها تحتفظ طبعا بنبرة تلائم نبرة النص.

[1]– إن جمل البداية والخاتمة في ملفوظ ما، هي ذات طبيعة خاصة، عموما، وتحتوي على مبدأ تكامل إنها جمل المواقع المتقدمة" الطليعية، إذا جاز التعبير، واقعة في صلب خط التمفصل حيث يتم تعاقب (تناوب) الفاعلين المتكلمين.

وتبدو التعبيرية إذن على أنها ميزة مكونة للملفوظ. إن اللسان في نسقه يمتلك الأشكال الملائمة والمناسبة (يعني الأدوات اللسانية) لإظهار التعبير، لكن داخل اللسان بصفته تلك، فإن الوحدات الدالة (من كلمات وجمل) نظرا لطبيعتها، تكون مفرغة من كل تعبيرية، إنها محايدة، وهذا ما يجعلها وبصورة مقنعة أيضا، تخدم كل القيم، الأكثر تنوعاً والأكثر تعارضاً، كما تخدم كل أطراف حكم القيمة.

يحدد الملفوظ (وأسلوبه وتأليفه) بموضوع المعنى وبالتعبيرية، أي بعلاقة القيمة التي يدخلها المتكلم على الملفوظ، إن الأسلوبية تجهل هذه النقطة الثالثة ولتحديد أسلوب ملفوظ ما فإنها تأخذ في الحسبان فقط العوامل التالية: أسلوب اللسان، وموضوع المعنى، وشخصية المتكلم وحكم القيمة الذي يصدره عن هذا الموضوع. إن اختيار الأدوات اللسانية وتماشيا مع التصور الأسلوبي المألوف يتم انطلاقاً من اعتبارات تخص موضوع المعنى والتعبيرية، وهذه هي القاعدة التي يحدد بواسطتها أسلوب من الأساليب، سواء كان أسلوب لسان، أو أسلوب تيار أو أسلوبا فرديا، وهكذا نكون من جهة أمام متكلم له رؤيته للعالم وحكم قيمته وانفعالاته، ومن جهة أخرى نكون أمام موضوع خطابه وأمام نسق اللسان (الأدوات اللسانية) وذلك كل ما في الأمر. من هذا المنطلق يتم تحديد الملفوظ وأسلوبه وتأليفه، وهذا هو التصور السائد والمهيمن.

وفي الحقيقة فإن الأمور معقدة وبصورة مغايرة تماماً. إن كل ملفوظ ملموس يعد حلقة في سلسلة التبادل اللفظي في إطار مدار معين، وتتحدد تخوم هذا الملفوظ بتعاقب الفاعلين المتكلمين، إن الملفوظات لا تتجاهل بعضها البعض، ولا تكتفي بذاتها. إنها تعرف بعضها البعض، وينعكس بعضها في البعض الآخر، وبالتدقيق فهذه الانعكاسات المتبادلة هي ما يحدد طابعها، فالملفوظ مليء بأصداء وتذكيرات الملفوظات الأخرى التي

يرتبط بها داخل مدار مشترك للتبادل اللفظي، وينبغي اعتبار الملفوظ قبل كل شيء كجواب عن ملفوظات سابقة داخل مدار معين، (إننا نفهم كلمة جواب بالمعنى الواسع)، إنه يرفضها، ويزكيها ويكملها ويستند إليها، ويفترض أنها معروفة ويعتبر نفسه منتمياً لها. ولا يجب نسيان أن الملفوظ يحتل موقعاً محدداً داخل مدار معين للتبادل اللفظي، ويخص مشكلاً أو سؤالاً ما، الخ، إننا لا نستطيع تحديد موقعنا دون ربطه بمواقع أخرى، وهذا ما يجعل الملفوظ مملوءاً بردود فعل، أجوبة عن ملفوظات أخرى داخل مدار معين للتبادل اللفظي، وتأخذ ردود الفعل هذه أشكالاً متنوعة، ويمكن دمج ملفوظ الغير مباشرة في سياق ملفوظنا الخاص ويمكن الاقتصار على بعض الكلمات المعزولة والجمل التي تشكل فيه بديلاً لملفوظات مكتملة، ويمكن للملفوظ المنتهي والمكتمل (وللكلمة) الذي اعتبر بمعزل الواحد عن الآخر الحفاظ على غيريته في التعبير وقد يتم تحويره ووسمه بالسخرية أو بالاستخفاف أو الإعجاب، الخ، وبالإمكان كذلك صياغة ملفوظ الغير بعد فهمه مجدداً، وبكل بساطة، العودة إليه كشريك خطابي معروف جيداً، ويمكن اقتضاؤه ضمنيا. إن رد فعلنا ـ جوابنا يستطيع الظهور فقط في تعبير كلامنا الخاص ـ من خلال انتقاء الأدوات اللسانية والنبرة المحددة بملفوظ الغير الذي يتطرق للموضوع نفسه، وغير المحددة بموضوع خطابنا الخاص، وهذه حالة نوعية ومهمة، غالباً ما يحدد تعبير ملفوظنا من خلال مضمون موضوع ملفوظنا ـ وقد يحدث أن تقل درجة تأثير هذا المضمون ـ كما يحدد بواسطة ملفوظات الغير حول الموضوعة (التيمة) نفسها التي تستجيب لها، والتي تدخل معها في سجال، فهذه الأخيرة تحدد كذلك التركيز على بعض النقط مثل التكرار واختيار التعبيرات الجازمة (أو على العكس الجازمة بصورة أقل) والنبرة المستفزة (أو على العكس المسلمة)، لا يمكن فهم وتفسير تعبير الملفوظ إلى أقصى حد إذا اقتصرنا على مضمون موضوع المعنى فحسب. إن تعبير ملفوظ معين يعد إلى حد ما بمثابة إجابة، وبصيغة أخرى، إنه لا

يظهر علاقته الخاصة بموضوع الملفوظ، فحسب، بل كذلك علاقة المتكلم بملفوظات الغير[1]، فأشكال ردود الفعل - الإجابات التي تترجم الملفوظ متنوعة بقدر كبير وحتى الآن لم تتم دراستها، إن هذه الأشكال تتباين بصورة جلية وفق مميزات مدارات النشاط والحياة اليومية التي يتحققها فيها التبادل اللفظي، ومهما كان الملفوظ مونولوجيا monologique (أحادي الصوت) (مؤلف علمي أو فلسفي مثلا)، ومهما كان موضوعه مكثفاً فإنه لا يستطيع سوى أن يكون أيضاً، وإلى حد ما، إجابة عن ما سبق قوله بصدد الموضوع والقضية المعينين، رغم ذلك كله فإن سمة الإجابة هذه لن تظهر بوضوح في التعبير الخارجي وستخترق الإجابة هارمونيات (تناغميات) المعنى les harmoniques du sens والتعبير والأسلوب داخل أصغر صبغات التأليف، إن التناغميات الحوارية تملأ الملفوظ وينبغي أخذ ذلك بعين الاعتبار إذا ما توخينا فهم أسلوب الملفوظ بعمق، لأن فكرنا نفسه - سواء في حقول الفلسفة والعلوم والفنون - يتولد ويتشكل في تفاعل وصراع مع فكر الغير. ولن يكون في وسع هذا الوضع إلا أن يجد لنفسه انعكاساً في أشكال التعبير اللفظي لفكرنا.

إن ملفوظ الغير وكلمة الغير اللذين تم إدراكهما بصورة واعية وتميزهما في غيريتهما، واللذين أدخلا في ملفوظنا، إنهما يقحمان في ملفوظنا ما يمكن وصفه باللاعقلاني، من وجهة نظر اللسان كنسق وخاصة من وجهة نظر التركيب la syntaxe، إن التعالق الذي ينشأ من جهة بين خطاب الغير المقحم بهذه الصورة ومن جهة أخرى بين باقي الخطاب - الشخصي لا يتوفر على قياس في العلاقات الموجودة على مستوى التركيب داخل حدود مجموع تركيبي بسيط أو معقد، ولا قياس له أيضاً في علاقته بموضوع المعنى الموجود بين المجموعات التركيبية المميزة غير المتصلة نحويا، داخل حدود

[1] - والنبرة ظاهرة حساسة بقدر خاص جداً، وتحيل دوماً إلى ما يتعدى السياق.

ملفوظ واحد، وعلى العكس فإن لهذه العلاقات قياسها (دون أن تكون متطابقة) في العلاقات الموجودة بين ردود الحوار، إن النبرة التي تحد خطاب الغير (المشار إليه بالمزدوجتين في الخطاب المكتوب) هي ظاهرة من نوع خاص، إنها تشبه قليلا نقل تعاقب الذوات المتكلمة في ملفوظ ما، وهذا التعاقب يشيد تخوما خصيصة وقليلة الحدة داخل الملفوظ. إذ يتسرب تعبير المتكلم من خلال هذه التخوم، وينتشر في خطاب الغير المكن بثه في لهجة بها سخرية أو انزعاج أو تعاطف أو إعجاب (يبث هذا التعبير بواسطة نبرة تعبيرية داخل خطاب مكتوب)، إننا نستشعره وندركه بفضل السياق الذي يؤطر خطاب الغير، أو بفضل المقام اللفظي المتعدي الذي يمنح التعبير الملائم. إن خطاب الغير يمتلك تعبيراً مزدوجاً: أي تعبيره الخاص به، بمعنى تعبير الغير، وأيضاً تعبير الملفوظ الذي يضمه، إننا نلاحظ هذه الظواهر قبل كل شيء في الحالات التي يتم فيها الاستشهاد بخطاب الغير، (وحتى عندما يختزل هذا الخطاب في كلمة واحدة لها قيمة ملفوظ مكتمل)، وحينما يفصل هذا الخطاب بوضوح (بين مزدوجتين)، وعندما ينعكس تعاقب الذوات المتكلمة وتعالقها الحواري بصورة متميزة. إن كل ملفوظ (وخاصة عندما ندقق فيه عن قرب مع أخذ الظروف الملموسة للتبادل اللفظي بعين الاعتبار) يحتوي كلمات الغير الخفية أو شبه الخفية، تتوفر فيها الغيرية بقدر قد يكثر أو يقل، إنه الملفوظ الذي يخترقه صدى بعيد، يشبه الهمس، صدى تعاقب الذوات المتكلمة، إنه مخترق بالتناغميات الحوارية والتخوم الملطفة الموجودة بين الملفوظات، تخوم دقيقة الحدود، والتي تسمح بتسرب تعبير المؤلف. إن الملفوظ ظاهرة معقدة ومتشعبة عندما لا نعزله وننظر إليه في علاقته بالمؤلف (المتكلم)، وكحلقة داخل سلسلة التبادل اللفظي، وفي علاقته بباقي الملفوظات (إنها علاقة لا نبحث عنها عادة على المستوى اللفظي ـ الأسلوبي ـ التأليفي، ولكن على مستوى موضوع المعنى).

إن الملفوظ حلقة داخل سلسلة التبادل اللفظي، له تخومه الواضحة والمحددة بواسطة تعاقب الفاعلين المتكلمين (المخاطبون)، لكن الملفوظ داخل حدود هذه التخوم، شأن الجوهر البسيط عند ليبنتز Leibniz يعكس السيرورة اللفظية وملفوظات الغير، وخاصة الحلقات السابقة (وأحيانا المتقاربة والتي قد تكون متباعدة داخل حقول التبادل اللفظي).

وكيفما كان موضوع خطاب المتكلم، فإنه لا يعد موضوع خطاب للمرة الأولى في ملفوظ معين، والمتكلم المعطى ليس الأول من تكلم عنه، فالموضوع تم قوله مسبقاً، كما تمت منازعته وإضاءته وهو بمثابة مكان تتقاطع معه، وتتلقي حوله وتنفصل عنه، وجهات نظر مختلفة ورؤيات للعالم واتجاهات مختلفة. وليس المتكلم بآدم الإنجيلي، كما لو أنه (المتكلم) أمام أشياء العالم العذراء، ولم يسبق الإشارة إليها، أول من يسميها. إن الفكرة المبسطة المكونة عن التواصل والتي يتم اعتبارها بمثابة أساس منطقي - سيكولوجي للجمل، توصلنا إلى ذكر صورة هذا الـ "آدم" الإنجيلي إن بذهن المتكلم تمثيلين (représentations) مرتبطين، أو بالأحرى، هناك تمثيل مركب ينقسم إلى تمثيلين بسيطين. وهكذا يقوم المتكلم بنطق جمل من قبيل: " تشع الشمس" و"العشب أخضر" و"أنا جالس"، إن مثل هذه الجمل ممكنة، إلا أنها تكون إما مؤسسة ومفكرة بواسطة سياق ملفوظ مكتمل يجعلها تساهم في التبادل اللفظي (بصفتها ردود في الحوارات، مقالات تقريب المعرفة العلمية وكلام أستاذ يلقي درسه، الخ) وإما تكون عبارة عن ملفوظات مكتملة وتكون بصورة أو بأخرى مؤسسة بواسطة مقام خطابي يدخلها في سلسلة التبادل اللفظي. وفي الواقع (ونجدد التأكيد على ذلك)، فإن كل ملفوظ إضافة لموضوع مضمونه يجيب دوما، عن ملفوظات الغير السابقة بصورة أو بأخرى، بالمعنى الواسع. إن المتكلم ليس بآدم المذكور ومن جراء ذلك فإن موضوع خطابه يصير حتماً تلك النقطة التي

تلتقي فيها آراء المتخاطبين، المتحاورين المباشرين (في حديث أو نقاش يدور حول حدث ما في الحياة اليومية) وتلتقي فيها الرؤيات للعالم، كذلك والاتجاهات والنظريات، الخ (في مدار التبادل الثقافي)، إن الرؤية للعالم والاتجاه ووجهة النظر والرأي تتوفر على تعبيرها اللفظي، وهذا ما يشكل خطاب الغير، في صورة شخصية أو غير شخصية)، إن الخطاب ينعكس بالضرورة في الملفوظ، والملفوظ موجه نحو موضوعه، ونحو خطاب الغير بصدد هذا الموضوع. إن أبسط إيحاء للفوظ الغير يمنح الكلام لهجة حوارية لن تستطيع أية تيمة مكونة جوهرياً من طرف الموضوع، منحنا إياها. وتتميز العلاقة بكلمة الغير، مبدئياً، عن العلاقة بالموضوع بصفة جذرية، إلا أنها تصاحب هذا الأخير، دوماً ونكرر ذلك: إن الملفوظ حلقة وسط سلسلة التبادل اللفظي ولا يمكننا فصلها عن الحلقات السابقة التي تحددها، سواء من الخارج أو من الداخل، والتي تثير فيه ردود أفعال - إجابات مباشرة (فورية)، كما تثير فيه صدى حوارياً.

والملفوظ لا يرتبط بالحلقات التي تسبقه فقط، وإنما بتلك التي تلحقه في سلسلة التبادل اللفظي. وأثناء تشكيل الملفوظ فإن الحلقات لم توجد بعد، ولكن الملفوظ، منذ بدايته الأولى يتشكل في علاقته مع رد الفعل - الإجابة المحتمل والتي يتشكل من أجلها.

أما الآخرين الذين يتشكل الملفوظ من أجلهم، كما ذكرنا، فهم يلعبون دوراً كبيراً. الآخرين الذين تصير أفكاري بنظرهم، وللمرة الأولى، أفكاراً واقعية، (ومن جراء ذلك واقعية بنظري)، إنهم ليسوا مستمعين سلبيين بل هم مساهمون فاعلون في التبادل اللفظي، وينتظر منهم المتكلم، منذ الوهلة الأولى، إجابة وفهماً استجابياً فاعلاً، فالملفوظ برمته يتشكل كما لو كان يسير نحو هذه الإجابة.

إن المؤشر الجوهري (المكون) في الملفوظ يتجلى في أنه يتوجه إلى شخص ما، موجه نحو المخاطب، وبخلاف وحدات اللسان الدالة - من كلمات وجمل - ذات الطبيعة اللاشخصية وغير المنتمية لأحد والتي لا تتوجه لأحد، فإن الملفوظ يتمتع بمؤلف (وتعالقيا يتمتع بتعبير كما ذكرنا) وبمتلقي، وقد يكون هذا المتلقي شريكاً متحاوراً مباشر في الحوارات اليومية، كما قد يأخذ صورة ذلك المجموع الاختلافي من المختصين في حقل من حقول التبادل الثقافي، أو صورة ذلك المجموع الاختلافي من جمهور المعاصرين وجمهور الزملاء والخصوم والأعداء والمرؤوسين والمديرين والصغار والكبار، والأقارب والأغراب، الخ - وقد يكون، بشكل لا محدد إطلاقاً، ذلك الآخر غير الموسوم، (إنها حالة كل الملفوظات المونولوجية من النوع الوجداني) إن أشكال وتصورات المتلقي (المرسل إليه) هذه تتحدد وفق حقل النشاط الإنساني وحقل الحياة اليومية اللذين يرجع إليهما الملفوظ. لمن يتوجه الملفوظ؟ كيف يدرك المتكلم (أو الناسخ / الكاتب) وكيف يتمثل متلقيه؟ ما مدى قوة تأثير هذا الأخير في الملفوظ؟ بهذه الأمور يرتبط تأليف وأسلوب الملفوظ، إن لكل جنس خطاب، على حدة، في كل واحد من حقول التبادل اللفظي تصوراً نموذجياً للمتلقي الذي يحدده بصفته كجنس.

وقد يتطابق المتلقي في منفوظ ما من حيث الضمير مع من يجيبه (يجيبهم) الملفوظ، في الحوارات اليومية أو بواسطة تبادل الرسائل فإن هذا التطابق (التوافق) عادي، إن من أجيب هو كذلك متلقي (مرسل إليه) أنتظر منه إجابة بدوري (أو على الأقل فهماً استجابياً فاعلاً). ومع ذلك في هذه التطابقات في الضمير فإن أحد الطرفين يقوم بدورين منفردين، والمهم هو هذا الانفراد في الأدوار: إن ملفوظ من أجيب عنه (وأقبله وأنازعه - وأنجزه، وأسجله) موجود مسبقاً، لكن إجابته (فهمه الاستجابي) هي آتية، وأثناء تشكيل ملفوظي أميل من جهة إلى تحديد

هذه الإجابة بشكل فاعل، ومن جهة أخرى أميل إلى تخمينها، وهذه الإجابة المفترضة بدورها تفعل في ملفوظين (إذ أنطلق من الاعتراضات التي أتنبأ بها، وأسجل تحفظات)، وأنا أتكلم آخذ دوماً بعين الاعتبار الخلفية الإدراكية التي سوف يتم فيها استقبال كلامي من طرف المتلقي: كمية المعلومات التي يمتلكها هذا الأخير عن المقام والمعارف المتخصصة في حقل التبادل اللفظي وآراؤه وقناعاته وأفكاره القبلية (من وجهة نظري) وتعاطفه ونفوره، إلخ، لأن ذلك ما يتحكم في فهمه الاستجابي للمفوظي، وسوف تحدد هذه العوامل اختيار جنس الملفوظ، واختيار الوسائل التأليفية، وأخيراً اختيار الأدوات اللغوية، أي أسلوب ملفوظي: مثلاً، يتوجه جنس تعميم المعارف العلمية إلى جمهور مضبوط من القراء، تميزه خلفية إدراكية معينة للفهم الاستجابي، أما الكتابات التي تعالج معارف متخصصة فهي تتوجه إلى قارئ آخر، شأن المؤلفات المنصبة على الأبحاث المتخصصة والتي بدورها تتوجه إلى قارئ مغاير تماماً، في كل هذه الحالات يتم أخذ المتلقي بعين الاعتبار (وكذلك خلفيته الإدراكية). إلا أن تأثير هذه الخلفية في بنية الملفوظ يكون بسيطاً جداً: ويتعلق كل شيء إذن بالإتساع النسبي للمعارف المتخصصة.

وفي حالات أخرى، تكون الأمور أكثر تعقيداً، إذ سوف يأخذ بعين الاعتبار المتلقي الذي يتم استباق رد فعله - إجابته بطريقة متعددة الأبعاد، وهذا من شأنه أن يدخل نوعاً من المسرحة (الدرامية) الداخلية الخاصة على الملفوظ (في بعض أنماط الحوار اليومي وفي الرسائل وفي أجناس السيرة الذاتية وفي الاعترافات)، وتتميز هذه الظواهر في الأجناس البلاغية ببعض الحدة التي تحافظ مع ذلك على طابع خارجي، ففي حقول الحياة اليومية أو الحياة الرسمية يوسم التبادل اللفظي بالمقام الاجتماعي وبوضعية ووزن المتلقي التي تنعكس على الملفوظ بصورة خاصة كلياً، وتدخل بنية المجتمع كطبقات في أجناس الخطاب (وفي

الأساليب)، مباينة غير عادية تتم وفق اللقب والعلو الاجتماعي والرتبة والوزن الحاصل من الثروة الخاصة أو من الشهرة وسن المتلقي، وبصورة متعالقة، وفق مقام المتكلم نفسه (أو الناسخ / الكاتب)، نقول هذا رغم الإجحاف الكبير الذي يسم هذه المباينات، سواء على مستوى الأشكال المؤسسة أو على مستوى التلوينات المتغيرة، ويفترض في هذه الظواهر أن لا تدخل أدنى مسرحة (درامية) داخلية في قلب الملفوظات، ولا تكمن أهميتها في أنها مجرد شاهد لا غير، شاهد فض لا محالة، وإنما في أن هذا الشاهد يوضح، لإظهار تأثير المتلقي في بنية وأسلوب الملفوظ[1].

وتكون تلوينات الأسلوب دقيقة جداً عندما ترتبط بالطابع الشخصي وبدرجة قرب العلاقة الموجودة بين المتلقي والمتكلم داخل أجناس الخطاب المألوف من جهة والحميمي من جهة أخرى. ورغم الاختلاف الكبير الموجود بين الأجناس المألوفة والأجناس الحميمية (وبين أساليبها)، ففي هذه الحالة أو تلك، يتم إدراك المتلقي، بطريقة مشابهة، خارج إطارات التراتبية (الهرمية) وخارج المواضعات الاجتماعية، بدون رتبة إذا جاز القول، وحصيلة ذلك تكون شفافية الكلام خصيصة (التي قد تصل أحياناً في الأساليب المألوفة، إلى حد التهكم والوقاحة) ونسجل داخل الأجناس الحميمية نوعا من الجهد يميل إلى صهر المخاطب والمتكلم

1 ـ سوف أذكر هنا بما كتبه "غوغول " Gogol وهو يرتبط بموضوعنا: "من المستحيل تعداد اختلافات المعاني الجزئية ومهارات طرق كلامنا ...إذ لدينا متحذلقين قد يستعملون لغة مع من يرعى مئة نفر تختلف تماماً عن تلك التي يوجهونها لمن يرعى ثلاثمئة نفر، أما من يرعى ثلاثمئة نفر، فإنهم يحدثونه، أيضاً بلغة مخالفة كلياً للغة التي يتوجهون بها لمن يرعى خمسمئة نفر، ومن يرعى خمسمائة نفر، سوف يستعملون معه لغة مغايرة لتلك التي يوظفونها مع من يرعى ثمانمائة نفر، وبإيجاز، وبكلمة واحدة، حتى لو وصلنا إلى عدد المليون، سوف نكون دائماً أمام اختلافات معنوية جزئية (أو تلوينات). الأرواح الميتة، الفصل III).

صهراً مطلقاً، ففي الخطاب المألوف تنمحي المواضعات ومحرمات اللغة ويصير الموقف الشخصي والمخالف ممكنا إزاء الواقعي[1] ولهذا السبب كان بمقدور الأجناس والأساليب المألوفة أن تلعب دورا إيجابيا وهاما في فترة عصر النهضة عندما كان الأمر يتعلق بتحطيم الصورة الرسمية للعالم الشائعة في العصر الوسيط. وهذا ينطبق على فترات أخرى طالما تعلق الأمر بقلب الأساليب والرؤيات للعالم التي تتمتع بوضع تقليدي ورسمي: التي تنتخر وتقوم بمواضعة ذاتها، فالأساليب المألوفة تأخذ في الأدب أهمية كبيرة، ونضيف أن الأسلوب الذي يميل إلى الأسلوب المألوف يسمح بتسرب طبقات اللسان التي كانت، حتى الآن، تخضع لمحرمات اللغة، ويتم تقدير قيمة أهمية الأجناس والأساليب في تاريخ الأدب حق قدرها، وتتأسس الأجناس والأساليب الحميمية على القرب الداخلي الأقصى بين المتكلم ومتلقي الكلام (وإلى حد ما على انصهارهما إذا جاز القول) وتخترق الخطاب الحميمي ثقة عميقة في المتلقي، إذ يخترقه تعاطفه معه والحساسية تجاهه وحسن استقبال فهمه الاستجابي، في هذا الجو من الثقة يكشف المتكلم عن أعماقه الدفينة، هذا ما يحدد التعبيرية الخاصة والصراحة الباطنية التي نجدها في هذه الأساليب) (خلافاً للمواجهة الكلامية، الكلام الصريح الذي يحدث في الشارع، مثلما نجده في الخطاب المألوف)، وانطلاقاً من الأمثلة التي توفرها الأجناس والأساليب الحميمية (التي قليلاً ما تمت دراستها) نرى جلياً إلى أي مدى يرتبط الأسلوب بالطريقة التي يدرك ويفهم بها المتكلم مخاطبيه، وبالطريقة التي يخمن بها فهماً استجابياً فاعلاً) وتظهر هذه الأساليب، جلياً، أخطاء وقصر نظر الأسلوبية التقليدية التي تحاول فهم وتحديد الأسلوب انطلاقاً من محتوى الخطاب فحسب (على مستوى موضوع المعنى)، ومن العلاقة التي يعبر عنها المتكلم إزاء هذا المحتوى وعندما يتم تجاهل علاقة المتكلم بالآخر وبملفوظات هذا الأخير (المكتسبة أو المفترضة)،

[1] ـ إن كلام الشارع، الصريح ـ نعت الأشياء بأسمائها ـ قد ميز دائماً هذا الأسلوب.

يتم العجز عن فهم جنس وأسلوب الخطاب، إن ما يسمى "الأسلوب المحايد" أو الموضوعي، وأسلوب العروض المركزة أساساً على موضوعها والتي يبدو أن عليها جهل الآخر، إن هذا الأسلوب "يستطيع استدعاء فكرة ما عند المتلقي، ولا يقوم هذا الأسلوب الموضوعي المحايد بإجراء انتقاء لأدوات وفق ملائمة موضوع الخطاب فحسب، بل وفق الخلفية الإدراكية التي يقتضيها متلقي هذا الخطاب، ويتم النظر لهذه الخلفية بطريقة فيها تعميم كثير، دون اعتبار المظاهر التعبيرية (إذ يتم اختزال تعبيرية المتكلم داخل أسلوب موضوعي، إلى أقصى حد)، ويقتضي الأسلوب المحايد الموضوعي نوعاً من التطابق بين المتكلم والمخاطب، نوعاً من الشراكة في وجهات النظر، وهذا يتم على حساب رفض التعبيرية. نؤكد على أن مميزات الأسلوب الموضوعي المحايد متنوعة (وبالتالي تنوع المتلقي الذي يشكل أساساً لها) حسب حقول التبادل اللفظي.

إن التصور الذي يشكله المتكلم (أو الناسخ / الكاتب) عن متلقي خطابه يعد بمثابة قضية ذات أهمية كبيرة داخل تاريخ الأدب، إن كل عصر وكل حركة أدبية وكل أسلوب فني أدبي وكل جنس أدبي في حدود عصر أو حركة معينين، تتمتع بتصورها الخاص لمتلقي العمل الأدبي، وبإدراك وفهم خاصين للقارئ وللمستمع وللجمهور وللعموم. إن الدراسة التاريخية للتحولات التي تطرأ على هذه التصورات هي مهمة أساسية وذات فائدة كبرى، إن توضيحها، كيما تكون منتجة يتطلب وضوحاً نظرياً مطلقاً يصل إلى حد الطريقة التي توضح بها القضية.

ولنتذكر أنه، إلى جانب الإدراك والتمثيل الواقعي لدى المتلقي اللذين يحددان، فعلياً، أسلوب الملفوظات، هناك داخل تاريخ الأدب طرق مواضعاتية أو شبه مواضعاتية للتوجه إلى القراء والمستمعين والخلف، الخ، هناك إلى جانب المؤلف، توجد صورة لا تقل مواضعاتية أو شبه

مواضعاتية، إنهـا صـورة مؤلـف وسـيط: الناشـرون والـساردون مـن شـتى الأنواع. إن الأجناس الأدبية هي في غالبيتهـا أجنـاس ثانويـة Seconds، مركبـة، تتـألف مـن أجنـاس أولى Premiers متنوعـة محولـة (ردود الحـوار، محكيـات الطبـاع الأخلاقيـة mœurs، الرسـائل، المـذكرات الخاصة، الوثائق، إلخ)، إن هذه الأجناس الثانويـة النابعـة مـن التبـادل الثقافي المركب سوف تحاكي أشكال التبادل اللفظي الأول المتنوعـة. وهـذا بالضبط ما يخلق كـل تلـك الشخـصيات الأدبيـة المواضـعاتية مـن مـؤلفين وسـاردين ومـتكلمين ومخـاطبين، كمـا أن كـل عمـل مـن أعمـال الجـنس الثانوي، وكيفما كان تعقيده وتعدد مكوناته هو أيضاً ملفوظ واحد ووحيد، وواقعي، له مؤلفه الواقعي ومتلقين يدركهم المؤلف حقيقة.

أن يكون له متلقي وأن يتوجـه إلى شـخص مـا، هـذه ميـزة مكونـة للملفوظ، والتي بدونها لن يكون هنالك ملفوظ. إن مختلف الطرق النوعيـة للتوجه إلى شخص ما ومختلف التصورات النوعية للمتلقي ـ هـي مميـزات مكونة كافية ومحددة لمختلف أجناس الخطاب.

وخلافا للملفوظات (ولأجناس الخطاب) فإن وحدات اللسان الدالـة ـ الكلمة والجملة ـ ونظراً لطبيعتها، لا تـستطيع أن تتـوفر علـى مـتلقين، إنها لا تنتمي لأحد كما أنها لا تتوجه لأحد، والأكثر من ذلـك: بـصفتها تلك هي مجردة من كل علاقة مع ملفوظ الغير، مـع كلمـة الغـير. إذا مـا توجهت كلمة معزولة (أو جملة معزولة) إلى أحـدهما، فإنهـا بـذلك تمثـل ملفوظاً مكوناً من كلمة واحدة أو من جملة واحـدة، إن تـوفر القـدرة علـى التوجه إلى أحد ما لا ينتمي إليها كوحدة مـن لـسان، إذا كانـت الجملـة وهي محاطة بسياق، تحس أنها مشار إليها من طرف متلقي ما، فـإن ذلـك يتم عبر كل الملفوظ، وباعتبارها مكونة لهذا الملفوظ[1] (بصفته عنصر).

[1]ـ ولنتذكر أن للجمـل مـن النـوع الاسـتفهامي أو الطلـبي وضـع ملفـوظ مكتمـل (في أجناس الخطاب الملائمة لها).

ويتوفر اللسان في نسقه على خزان كبير من الأدوات اللسانية الصرف للتعبير شكلياً عن الفعل التخاطبي - من أدوات معجمية وصرفية (الإعرابات المماثلة والضمائر والأشكال الشخصية للفعل) وتركيبية (من مسكوكات مختلفة وتغييرات للجمل) ومع ذلك لن يكون بمستطاع هذه الأشكال استلزام متلقي واقعي إلا داخل كل ملفوظ ملموس. إن أدوات اللسان الخاصة هذه (أدوات نحوية) لا تغطي أبداً كل التعبيرات التي يتوجه بواسطتها الكلام إلى متلقي ما، وبمستطاع بعض الأدوات اللسانية أن لا تظهر بالمرة، ولكن الملفوظ سيعكس، وبدقة كبيرة، تأثير المخاطب ورد فعله - إجابته المفترضة (تأثير قد يقل أو يكثر) ومن جراء ذلك يقوم المتكلم بانتقاء كل الأدوات اللسانية التي هو في حاجة إليها.

وعند تحليل جملة معزولة، أخرجت من سياقها تنمحي الآثار التي قد توحي بطابعها التخاطبي وتأثير إجابتها المفترضة وصداها الحواري الذي يحيل إلى ملفوظات الغير السابقة، والسمات الملطفة لتعاقب الفاعلين المتكلمين التي حفرت أخاديد داخل الملفوظ، وكل هذا، لأنه غريب عن طبيعة الجملة بصفتها وحدة لسان، كل هذه الظواهر تلتصق بالكل المتكون من الملفوظ، وتتوقف عن الوجود حالما يختفي هذا الكل وهذا ما يفسر قصر نظر الأسلوبية التقليدية المشار إليها أعلاه. يجب على كل تحليل أسلوبي يهدف إلى شمل كل مظاهر الأسلوب أن يقوم ضرورياً، بتحليل كل الملفوظ في مجمله، وعليه أيضاً أن يقوم بذلك ضمن حلقة التبادل اللفظي الذي يمثل فيه الملفوظ حلقة لا يمكن التصرف فيها.

# مشكل النص

تعتبر دراستنا فلسفية أساساً لأسباب سلبية، فهذه الدراسة لن تعالج لا اللسانيات ولا الفيلولوجيا ولا الأدب، كما أنها لا تصدر عن أي تخصص، أما الاعتبارات الإيجابية فهي أنها تقع على المدارات المتاخمة، على تخوم كل المباحث المذكورة، عند نقط التقائها وتقاطعها.

النظر إلى النص (شفوي أو مكتوب) باعتباره معطى أولي لهذه المباحث كافة، لمجمل الفكر الفلسفي ـ الإنسانوي (الذي يضم الفكر الديني والفلسفي في منبعه). يمثل النص واقعاً مباشراً (واقع الفكر والانفعال / الوجدان) الذي يستطيع لوحده خلق هذه المباحث وهذا الفكر، وحيث لا وجود للنص لا وجود لموضوع الدراسة والفكر.

النص "الضمني". إذا اعتبرنا النص بمعناه الواسع كمجموع متجانس من العلامات، فإن علوم الفن، بدورها، (علم الموسيقى، ونظرية وتاريخ الفنون التشكيلية) تعالج نصوصاً (إنتاجات فنية)، تفكير حول التفكير، انفعال حول الانفعال، كلمات حول الكلمات، نصوص حول النصوص. هنا يكمن الاختلاف الجوهري بين علومنا (الإنسانية) والعلوم الطبيعية (التي تدرس الطبيعة) من دون أن يكون الفرق بينهما محكماً، هنا أيضاً، في حقل العلوم الإنسانية يولد الفكر، كفكر، من التفكير حول الآخر، الذي يظهر إرادته وحضوره وتعبيره وعلاماته، حيث يقبع خلف كل ذلك آلهة تكشف عن نفسها (الوحي) أو بشر (قانون الأقوياء، وصايا السلف، أمثال مأثورة). إن ما يمكننا تسميته "تسفير علمي للنصوص"

Passeportisation scientifique، هي ظواهر متأخرة جداً (إنهـا ثـورة الفكر داخل العلوم الإنسانية، إنها ميلاد الـشك). في الأصـل، هنـاك الإيمـان الذي لا يتطلب سوى الفهم والتفسير ـ وليس في نيتنا الغوص إلى تاريخ العلـوم الإنسانية وبخاصة، تاريخ الفيلولوجيا أو اللسانيات، بل مـا يـشد انتباهنـا في العلوم الإنسانية، هو تاريخ الفكر الموجه نحو فكر ومعنى ودلالة الآخر، وهـي أشياء لا تقدم ولا تتيسر للباحث إلا في شكل نص. وكيفما كانت أهـداف أيـة دراسة فإن نقطة البدء فيها لا يمكن أن تكون شيئاً آخر غير النص.

إننـا نحـصر اهتمامنـا في مـشكل الـنص اللفظـي، المعطـى الأولـي لكـل المباحث في العلوم الإنسانية، وبخاصة في حقول اللسانيات والفيلولوجيا والأدب.

لكل نص فاعل، مؤلف (يتكلم، يكتب). الأشكال والمظاهر والمظـاهر الفرعيـة الـتي يجـسدها عمـل المؤلـف، فمـن الممكـن للدراسـة اللـسانية الاستغناء عنها كليا، إلى حد ما. تحليل الـنص باعتبـاره نمـوذج (نمـوذج للبرهنة وللمقدمات في المنطق، وللجملة في النحـو، وللقلـب (التبادليـة) في اللـسانيات، الخ). النـصوص المتخيلـة (التـصويرية) (نـصوص نموذجيـة وغيرها). النصوص الموضـوعة (لغايـات التطبيـق اللـساني أو الأسـلوبي أو غيرهما) لدينا في كل هذه الحالات نمـاذج خاصـة مـن المـؤلفين ـ صـانعي الأمثلة، تجريبيين، مسؤولين عن هذه النصوص بصفة خاصة (لدينا أيـضاً فاعل ثان ـ الذي كان بمستطاعه قول نفس الشيء).

وفضلاً عن ذلك هناك مشكل تخـوم الـنص.الـنص كملفـوظ. مـشكل وظائف النص وأجناس النص.

يتحدد النص بعاملين اثنين يجعلان منه ملفوظاً: القصد (النية) وتنفيـذ هذا القصد، التعالق الدينامي بين هذين العـاملين، وصـراعهما الـذي يـنعكس طابعه في النص. التجاذب بين هـذين العـاملين قـد يفيـد كـثيراً في فهـم هـذا الطابع. زلة اللسان (الشفوية والمكتوبة) حسب فرويـد FREUD (كتعـبير عـن اللاوعي). تغيير القصد أثناء الإنجاز، أو عدم إنجاز القصد الصوتي.

مشكل الفاعل الثاني الذي يعيد كتابة النص (لغاية أو لأخرى، ومن ضمنها غاية التحليل)، يعيد كتابة نص (الغير) ويشكل منه نصاً - إطاراً (تعليقي، تقييمي، مبني من جديد).

هناك مستويان اثنان وفاعلان اثنان في الفكر داخل العلوم الإنسانية، فهم علم النص (النصولوجيا) la textologie على أنه نظرية وتطبيق في مجال إعادة البناء العلمي للنصوص الأدبية، الفاعل النصي، العالم le textologue

مشكل وجهة نظر الملاحظ في علم الفلك وفي الفيزياء، (مشكل التموضع الزمكاني).

النص كملفوظ في التبادل اللفظي (في سلسلة النصوص) داخل مدار معين.النص كجوهر بسيط monade خاص يعكس (على الأقل) كل نصوص مدار معين. التلازم في المعنى (شرط تحققه بواسطة الملفوظ).

العلاقات الحوارية التناصية والنصية الداخلية. طابعها الخاص (خارج - لساني) .الحوار والجدلية.

ثنائية القطب في النص. يقتضي كل نص نسقاً متفق على فهمه (موضعاتي داخل جماعة معينة) أي يقتضي لسانا (ولو لغة الفن)، وإذا لم يعتمد النص على لسان ما فإنه ينتفي كنص ويصبح ظاهرة طبيعية (لاتنتمي لحقل العلامة)، مثلاً يصير عبارة عن صراخ وزمجرة، وفاقداً للإنتاجية المتجددة، اللسانية (الخاصة بالعلامة). كل نص (شفوي أو مكتوب) يشتمل طبعاً على كم كبير من العناصر المتنافرة والطبيعية والأولية، الغريبة عن العلامة، والتي تتجاوز حقل العلوم الإنسانية (والتحليل اللساني أو الفيلولوجي أو غيرهما) ورغم ذلك فإن التحليل يأخذها بعين الاعتبار (عيوب تشين المخطوط، أو الإملاء الخ). لا توجد نصوص خالصة ولن توجد مثل هذه النصوص، وفضلاً عن ذلك هناك عناصر يمكن تسميتها بالتقنية (المظهر الفني للخط، أو الإلقاء، الخ).

وهكذا، وراء كل نص يوجد نسق اللسان، وما يناسب ذلك في النص هو كل ما هو تكراري، وقابل للإنتاج المتجدد، كل ما قد يمنح خارج النص، إلا أن النص، كل نص، (بصفته ملفوظ)، هو فردي وفريد وغير قابل لإعادة الإنتاج، وهنا يكمن معناه (وقصده والغاية من إبداعه). وهو بذلك يحيل إلى الحقيقي والواقعي، وإلى الخير، والجميل، وإلى التاريخ، وبالنظر إلى هذه الوظيفة فإن كل ماهو تكراري وإنتاجي متجدد يعتبر بمثابة الوسيلة ومادة البناء. إن النص هو مالا يدخل في الإطار اللساني والفيلولوجي. هذا المظهر (القطب) الثاني هو خاصية النص بامتياز لكنها لا تظهر إلا في مقام معين، وداخل سلسلة النصوص (في التبادل اللفظي ضمن حقل محدد)، ويربطه هذا القطب بالعناصر المتجددة الإنتاج في نسق لسان ما (نسق من العلامات) ولكن بالنصوص الأخرى (غير المعاد إنتاجها) في علاقة خاصة وحوارية (وجدلية إذا جرى غض الطرف عن المؤلف).

لاينفصل هذا القطب الثاني عن المؤلف ولا يصدر عن أية فردية مجانية، أولية وطبيعية، إنه يتحقق كلياً بواسطة نسق العلامات في لسان ما. نسبية جميع التخوم (مثلاً مشكل معرفة بماذا يتم ربط رنة الصوت ـ لدى القارئ والمتكلم)، كل تغيير في الوظائف يؤدي إلى تغيير في التخوم (كالفرق بين الصوتيات والصوتيات المقارنة).

مشكل تلازم المعنى (الجدلي) وحوار النصوص داخل مدار معين، خاصة مشكل تلازم النصوص التاريخية، وهي مشاكل ينظر إليها من زاوية القطب الثاني. مشكل حدود الشرح السببي. المهم هو عدم الانزياح عن النص (ولو كان نصاً مفترضاً، متخيلاً وموضوعاً (مبنياً).

وهناك العلوم التي تتطرق للروح، الروح (الخاص بالذات والخاص بالآخر) لا يقدم كموضوع (موضوع تمكن ملاحظته مباشرة في العلوم الطبيعية) ولكن فقط كتعبير تمنحنا إياه العلامة، في التحقق الذي يمنحه

له النص ـ سواء تعلق الأمر بالذات أو بالغير. المشاكل التي تطرحها ملاحظة الذات، إن كل نظرية نصية تعني (وتتطلب) فهما يخترق ويعمق النص. نظرية النص.

الحركة الطبيعية في أداء الممثل التي تكتسب قيمة العلامة، (كحركة مقصودة ، مؤداة، وخاضعة لقصد الدور).

التمييز الطبيعي (بصمة الأصبع مثلاً) واللاتوالد الدال (المنتمي للعلامة) في النص، وحده ممكن النسخ الميكانيكي لبصمة الأصبع (نسخها في عدد لا يحصى) والشأن نفسه بالنسبة للنسخ الميكانيكي لنص ما (إعادة الطبع مثلاً)، لكن إعادة إنتاج النص من طرف الفاعل (الكاتب) (الرجوع للنص وإعادة قراءته، كتابته مجدداً، الاستشهاد به) فهي حدث جديد لا يمكن إعادة إنتاجه في حياة النص. إنه حلقة جديدة في السلسلة التاريخية للتبادل اللفظي.

مبدئياً، نستطيع دوماً فك رموز نسق من العلامات (لسان ما) كيفما كانت الجماعة التي يستند إليها هذا النسق في عرفه، بصيغة أخرى، يمكن نقله إلى نسق آخر من العلامات، إذ إن هناك منطق مشترك يجمع كل أنساق العلامات، لسان مفترض وحيد، لسان الألسنة، (وبالتأكيد لا يمكنه أن يصير لساناً مفرداً، أحد الألسنة)، لكن النص (بخلاف اللسان كنسق من الوسائل) لا يمكن ترجمته كلياً، وبشكل دقيق، لأنه ليس هناك وجود لنص النصوص، مفترض ووحيد.

ويتم الحدث في حياة النص وكيانه الأصيل عند تخوم وعيين وفاعلين.

إن الخطاطة المختزلة للفكر الإنساني هي دوماً خطاطة حوار من نوع خاص: تلازم مركب ينشأ بين النص (كموضوع للتحليل والتفكير) والسياق الذي يشكل ذلك النص ويؤطره (سياق استفهامي، رافض الخ)

وبواسطته يتحقق فكر الفاعل القائم بفعل المعرفة والحكم. إنه لقاء بين نصين ـ نص منجز وآخر يتشكل كرد فعل إزاء الأول، هناك إذن لقاء بين فاعلين، بين مؤلفين.

لا يعتبر النص موضوعاً، وبالتالي يصبح مستحيلاً أن نحذف منه (ونقصي) الوعي الثاني، وعي من يتعرف عليه.

يمكن الميل نحو القطب الأول، يعني نحو اللسان (اللغة) ـ لسان مؤلف، لسان جنس، لسان حركة أدبية، لسان عصر، نحو لسان طبيعي ـ وهذا ما تقوم به اللسانيات، وأخيراً نحو اللسان المفترض، وهذا ما تقوم به البنيوية وعلم دلالة المعاجم، ويمكن الميل نحو القطب الثاني ـ نحو الحدث غير القابل لإعادة الإنتاج، أي نحو النص.

وهكذا، بين هذين القطبين تمتد كل مباحث العلوم الإنسانية، المستندة إلى المعطى الأول للنص.

هذان القطبان قاران، ولا يمكن الطعن فيهما سواء تعلق الأمر باللسان، بالألسنة المفترضة أو بالنص الوحيد، وغير القابل لإعادة الإنتاج.

والنص الإبداعي الأصيل هو دوماً حر، إلى حد ما، ولا يصدر عن كشف محدد قبلياً بضرورة اختبارية فردية، ولهذا لا يقبل النص (في نواة حريته) الشرح السببي ولا المحمولات العلمية، وهذا ما لا يستبعد بالطبع، الضرورة الداخلية، المنطق الداخلي، لنواة حرية النص (وإلا يتعذر فهمه والاعتراف به، ولن يكون فاعلا).

مشكل النص في العلوم الإنسانية. لا تدرس العلوم الإنسانية موضوعاً أخرسا أو ظاهرة طبيعية، إنما تدرس الإنسان في خصوصيته، ويتميز الإنسان بكونه دائماً يعبر عن نفسه (يتكلم)، وبصيغة أخرى فهو يبدع نصاً (ولو كان مفترضاً) وكلما تمت دراسة الإنسان خارج النص، وفي استقلال عنه، فلن يتعلق الأمر إذاك بـ "علوم إنسانية" (وإنما بعلم التشريح والفيزيولوجيا الإنسانيين، الخ).

مشكل النص في علم النص (النصولوجيا) والمظهر الفلسفي لهذا المشكل.

المحاولات التي تمت من أجل دراسة النص باعتباره "استجابة لفظية" (النزعة السلوكية Béhaviorisme).

السيبيرنطيقا (علم التوجيه) ونظرية المعلومات وعلم الاحصاء ومشكل النص، مشكل تشييئ النص، حدود مثل هذا التشييئ.

يعد الفعل الإنساني نصاً مفترضاً ولا نستطيع فهمه خارج السياق (بصفته كفعل انساني متميز عن الحركة المادية)، السياق الحواري لزمنه (والذي يظهر من خلاله كجواب، كموقف معنوي، وكنظام تعليل).

"العظيم والجميل" - ما لدينا هنا ليس وحدة جملية بالمعنى المعروف ولكن لدينا تجميع موسيقي وتعبيري من نوع خاص، إنه دليل أسلوب، شهادة عن رؤية للعالم، عن نموذج إنساني فيه نستنشق السياقات، وفيه نسمع صوتين، فاعلين، من يقول ذلك بصدق، ومن يحاكي الأول بسخرية (بارودية). عند عزلهما (خارج تجميعهما) فإن كلمتي "جميل" و"عظيم" تكونان فاقدتان لكل ازدواجية صوتية Bivocalité، إذ لا يسمع الصوت الثاني إلا في التجميع الذي يجعل منه ملفوظاً والذي يتلقى فاعلاً متكلماً (بدونه لا وجود للصوت الثاني)، وقد تصير الكلمة المزدوجة مزدوجة الصوت إذا صارت اختصاراً للملفوظ (وهي بذلك تتلقى مؤلفاً)، ولا يتم إبداع الوحدة الجملية من طرف الصوت الأول بل عن طريق الصوت الثاني.

اللسان والكلام، الجملة والملفوظ. الفاعل المتكلم (الفردية الطبيعية المعممة) ومؤلف الملفوظ تعاقب الفاعلين المتكلمين وتعاقب المتكلمين (تعاقب مؤلفي الملفوظ) إذا جاز وضع مبدأ تساوي بين اللسان والكلام، مادامت الحدود الحوارية للملفوظ تنمحي داخل الكلام، فلن نخلط بعد ذلك بين اللسان والتبادل اللفظي (المفهوم كتبادل حواري وسيلته الملفوظات)، إن التساوي المطلق بين جملتين وأكثر أمر ممكن فهما تلتقيان

تراكيبياً مثل صورتين هندسيتين، بل أكثر من ذلك: كل جملة، وإن كانت جملة مركبة داخل التدفق اللامحدود للكلام هي قابلة للتكرار لمرات عديدة ولا محدودة في صورة متطابقة كلياً؛ لكن بصفتها كملفوظ (أو جزء من ملفوظ)، فإنها لا يمكن تكرارها ومضاعفتها ولو تشكلت من كلمة واحدة، لأنها في كل مرة تظهر في شكل ملفوظ جديد (ولو في صورة استشهاد).

المشكل المطروح هو معرفة ما إذا كان العلم قادراً على دراسة مثل هذه الـ "فردية" غير القابلة لإعادة الإنتاج، أي الملفوظ، والتي تخرج عن إطار اشتغال المعرفة العلمية، هذه الأخيرة التي تنزع نحو التعميم. من المؤكد أن العلم قادر على ذلك: أولاً. كل علم، عند نقطة انطلاقه، يتعامل مع خصوصيات غير قابلة لإعادة الإنتاج، (غير متناسخة)، وعلى امتداد تطوره، يبقى العلم مرتبطاً بها. ثانياً، إن العلم، والفلسفة بالدرجة الأولى، يقدر، بل عليه دراسة شكل هذه "الفردية" الخصيصة، ووظيفتها. الحاجة المطلقة للقيام بتصويب مستمر يحمي من الوصول، ادعاء الوصول إلى الشمولية الكاملة في التحليل المجرد (اللسانيات مثلاً) للملفوظ المستمر. دراسة مظاهر وأشكال العلاقة الحوارية القائمة بين الملفوظات وأشكالها النمذجية typologiques (عناصر الملفوظ). دراسة عوامل الملفوظ الخارج لسانية وغير الدالة (الفنية والعلمية وغيرها)، إنه حقل كامل يمتد بين تحليل اللسان وتحليل المعنى، إنه حقل ينتمي للعلم.

في حدود ملفوظ واحد ووحيد قد تتكرر الجملة (إعادتها، الاستشهاد الذاتي)، لكن كل ظهور يمثل قطعة جديدة من ملفوظ، تغير موقعها ووظيفتها داخل كل الملفوظ.

ويتشكل كل النص، بصفته تلك، بفضل عناصر خارج لسانية (حوارية)، ويرتبط هذا الكل بباقي الملفوظات، ويتم الملفوظ بهذه العناصر الخارج لسانية (الحوارية)، في سائر أنحائه.

التعبير العام لدى المتكلم داخل اللسان (الضمائر الشخصية والأشكال الشخصية للأفعال النحوية، والأشكال النحوية والمعجمية للتعبير السياقي والتعبير عن العلاقة القائمة بين المتكلم وخطابه) والفاعل المتكلم، مؤلف الملفوظ.

أما من وجهة نظر الغايات الخارج لسانية، كل ما هو لساني يعد مجرد وسائل. المشكل الذي يطرحه المؤلف وتعبيريته داخل العمل (الأثر L'œuvre). هل يمكن الحديث عن "صورة" المتكلم؟

إن المؤلف نجده (وندركه ونفهمه ونشعر به ونحدسه) داخل أي أثر فني ما، ففي الأثر (العمل) التصويري مثلاً، نشعر دائماً بالمؤلف (الرسام)، لكننا لا نراه أبداً بالطريقة التي نرى بها الصورة التي يعمل على تمثيلها، وحيث كان ندركه كمبدأ فعال للتمثيل représentation (الفاعل الممثل sujet représentant) وليس كصورة ممثلة (ومرئية)، والشيء نفسه بالنسبة للبورتريه الذاتي - ما نراه ليس هو المؤلف وهو يمثل نفسه ولكن نرى فقط تمثيل الرسام، وبكل بساطة، إن صورة المؤلف هي تناقض لفظي contradictio in adjecto في الحقيقة، إن صورة المؤلف هي من نوع خاص، إنها متميزة عن باقي صور الأثر، ورغم ذلك، فهي "صورة" لها مؤلف - المؤلف الذي أبدعها. صورة السارد في الحكاية بضمير المتكلم (أنا)، صورة البطل الأطوبيوغرافي (السير ذاتي)، والبطل الغنائي، Lyrique، إلخ، وإذا أمكن قياسها وتحديدها بالنظر إلى علاقتها بالإنسان - المؤلف (كموضوع تمثيل خاص) فهي مع ذلك صورة ممثلة لها مؤلف مؤتمن على مبدأ تمثيلي، ويمكن الحديث عن مؤلف خالص شرط تمييزه عن المؤلف الممثل جزئيا، الذي يظهر في العمل (الأثر)، ويمثل جزءا لا يتجزأ منه.

المشكل الذي يطرحه مؤلف الملفوظ المعمم أكثر، والعادي والمبتذل. إذا جاز لنا بناء صورة متكلم ما وإدراك كلمة ما أو خطاب ما باعتباره موضوع شيء، ومع ذلك فإن هذه الصورة ـ الشيء لا تدخل ضمن قصد ونية المتكلم نفسه، وليس هو من يبدعها باعتباره مؤلف لملفوظه الخاص.

لا يتعلق الأمر بالتشكيك في وجود مسلك يصل بين المؤلف الخالص والإنسان ـ المؤلف، إن مسلكاً كهذا موجود طبعاً، وقد يوصل إلى درجة كبيرة من عمق الإنسان، لكن لن يصير هذا العمق إحدى صور العمل نفسه، فالمؤلف موجود في كل العمل (الأثر)، بل يوجد فيه بأكبر درجة، ولن يصير أبداً جزءاً متمما له، فيما يخص مستوى الصور (الأشياء)، إذ لا يتعلق الأمر بـ "المادة المبدعة ولا بالمادة الطبيعية والمبدعة، ولكن بالمادة المبدعة، لا المبدعة".

إلى أي حد تكون الكلمة الخالصة، تلك التي لا موضوع لها والمزدوجة الصوت، ممكنة في الأدب؟ كلمة لن يسمع فيها المؤلف كلمة الغير (autrui)، وفيها لن يجد سوى نفسه، ونفسه كاملاً، هل من الممكن أن تصير مثل هذه الكلمة مادة بناء عمل أدبي؟ صفة الموضوع، عند درجة معينة، أليست الشرط الضروري لقيام أسلوب؟ ألا يتموضع المؤلف دوماً خارج اللغة التي يستخدمها كمادة بناء لعمله؟ هل المؤلف (ولو في حقل الغنائية الصرف)، هو دوماً بمثابة مؤلف مسرحي (دراماتورجي)؟ بالمعنى الذي يوزع فيه كل الكلمات بين أصوات الغير ـ صورة المؤلف هي من ضمن ذلك (شأن باقي أقنعة المؤلف)، وقد نراهن بقوة أن الكلمة التي لا موضوع لها، الأحادية الصوت، هي كلمة فطرية وغير مؤهلة لعملية الإبداع الأصيل، بداخل الكلمة لن يكون الصوت المبدع إلا صوتاً ثانياً. وحده الصوت الثاني ـ العلاقة الخالصة ـ ما لا يتمتع بموضوع حتى النهاية، وقد لا يسلط ظل صورته ومادته المكونة، وجوهره. إن الكاتب هو من يحسن استثمار اللغة في عمله بتموضعه خارج اللغة، إنه من يمتلك موهبة القول المباشر.

إن الإفصاح (التعبير) عن الذات يعني جعل الذات موضوعاً للغير ولذاتنا، ("واقع الوعي") إنه المنزلة الأولى من الصوغ الموضوعي objectivation، وخلال ذلك تصير كلمتي الخاصة بي موضوعاً وتتقوى بوعي ثان ـ الصوت الذي أمتلكه ـ ويتوقف هذا الوعي الثاني عن تسليط الظل (ظل أنا مصدره)، لأنه يعبر عن علاقة خالصة، بيد أن اللحمة الموضعة والتي تصوغ الكلمة ماديا فهي تعود للصوت الأول.

إننا نطبع علاقتنا بمن يتكلم بهذا الشكل، وهذا ما يتم، في الممارسة اليومية، بواسطة النبرة الساخرة أو المبتهجة شيئاً ما (كارينين عند تولستوي: "... بنبرة مستهزئة إزاء من يتكلم، فعلا، بهذا الشكل")، أو بنبرة مستغربة، أو حائرة، أو استفهامية، أو ارتيابية، أو مؤيدة، أو رافضة، أو مغتاضة، أو متحمسة، إلخ، إن الأمر يتعلق هنا بتجلي أولي ومتداول للازدواجية الصوتية في اللسان المنطوق، في الاستعمال أثناء التبادل اللفظي اليومي، والنقاشات العلمية والايديولوجية وغيرها، إنها ازدواجية صوتية أولية ليست ذات تأثير عام، وهي في الغالب مشخصنة بطريقة مباشرة، إننا نستعمل (ونستعير) كلمات الغير مع شيء من التعديل والتغيير وهو الشكل الذي تقدمه بعض نماذج الأسلبة البارودية، إذ يكون صوت الغير محدوداً وسلبياً، كما أن تفاعل الأصوات يتم بلا عمق ولا ازدواجية (فنية، مخصبة) وهي حالة الشخصيات (personnages) السلبية أو الايجابية، في الأدب.

كل هذه الأشكال تدل على الازدواجية الصوتية بالمعنى الحرفي وشبه الحسي.

وتتعقد الأمور عندما يتعلق الأمر بصوت المؤلف في المسرح، إذ لا يتحقق هذا الصوت بواسطة الكلمة.

أن نرى ونفهم مؤلف عمل ما يعني ذلك أن نرى ونفهم وعياً آخراً ـ وعي الغير وعالمه، بعبارة أخرى، فاعلاً آخراً، (أي "أنت").

إن التفسير يتطلب وعياً واحداً، فاعلاً واحداً، أما الفهم فيستدعي وعيين اثنين، وفاعلين اثنين، إن الموضوع (الشيء) لا يثير علاقة حوارية، ومن جراء ذلك، يكون التفسير (الشرح) فاقداً للطرائق الحوارية (غير البلاغية الخالصة، منها)، إن الفهم حواري دوما، إلى حدود معينة.

تنوع أشكال ومظاهر الفهم. فهم (أي تطويع) لغة العلامات، بعبارة أخرى، فهم نسق علامات ما، (فهم لسان معين، مثلاً)، فهم العمل عبر لغة معروفة مسبقاً، ومفهومة سلفاً. في الواقع ليست هناك تخوم، إذ ننتقل من شكل فهم إلى شكل آخر.

هل يمكن القول إن اللسان بصفته كنسق، يفقد كل فاعل ويصبح مجردا من كل خصائص حوارية؟ أن نفك رموز لسان غير معروف فذلك يعني أن نتخذ موقع متكلمين مفترضين غير محددين، أي أن نصوغ ملفوظات ممكنة داخل هذا اللسان. إن فهم عمل ما داخل لسان مألوف (اللسان الأم مثلاً) يعمل على إغناء فهم اللسان في نسقه.

الانتقال من الفاعل في اللسان إلى الفاعلين في الأعمال الفنية والدرجات الوسيطة متنوعة، الفاعل في أساليب اللسان (الموظف، التاجر، العالم) أقنعة المؤلف والمؤلف بذاته (صور المؤلف).

صورة الموظف الصغير، الناسخ (ديفوشكين مثلاً)، الصورة التي تتجلى عبر نمط كاشف ذاتي، هي مع ذلك تظهر في شكل "هو" (ضمير الغائب)، وليس في شكل "أنت" (مخاطب)، إنها موضوع ومثال. والعلاقة مع هذه الصورة ليست بعد علاقة حوارية.

ينظر إلى اختصار الفارق بين عناصر التمثيل والشيء الممثل على أنه دليل على الواقعية (التشخيص الذاتي، الأصوات، الأساليب الاجتماعية - لا ينبغي تمثيل البطل وإنما الاستشهاد به وذكره باعتباره كمتلفظ).

في كل أسلوب هناك عناصر ذات طبيعة مادية وأخرى ذات طابع وظيفي صرف.

مشكل فهم الملفوظ، إذ للوصول إلى هذا الفهم ينبغي رسم التخوم التي تحدد هذا الملفوظ مبدئياً ـ تعاقب الفاعلين المتكلمين، القدرة على افتراض الجواب، الاستجابة الملازمة لكل عملية فهم.

في الأسلبة المتعددة المستويات، ظاهرياً، (وبشكل واعي) تقوم علاقة حوارية بين الأساليب، وهذا التعالق لا يقبل الفهم اللساني الخالص (أو الميكانيكي).

إن الجدولة والتحديد اللساني الصرف (أو الوصفي كذلك) للأساليب داخل عمل واحد ووحيد لا يسمح باستخراج تعالق المعنى منه (ومن ضمنه المعنى الفني)، المهم هو فهم المعنى الشامل لحوار الأساليب انطلاقاً من وجهة نظر المؤلف (اعتبارا لوظيفته لا لصورته)، عند الحديث عن اختصار الفارق بين عناصر التمثيل والشيء الممثل فإنه يتم اعتبار الشيء الممثل كموضوع وليس كفاعل ثاني (أنت).

تمثيل الشيء وتمثيل الإنسان، (كائن ناطق في جوهره)، إن الواقعية Le réalisme تشييء الإنسان، بيد أن هذه ليست طريقة لاختصار الفارق، والنزعة الطبيعة، بميلها إلى التفسير السببي لأفعال وأفكار الإنسان (لموقف معناه داخل العالم، تشيئ بدورها الإنسان أكثر من سابقتها (الواقعية) و"النهج الاستقرائي" في الواقعية هو الآخر ليس سوى شرح سببي يشيئ الإنسان، ومن جراء ذلك تصير الأصوات (باعتبارها تشكيلاً مادياً للأساليب الاجتماعية) مجرد مؤشر للشيء (أو علامة عارضة لسيرورة ما) يقصي كل جواب وكل نقاش، ولا تصبح العلاقة الحوارية بمثل هذه الأصوات ممكنة.

في الأدب، يشكل الإنسان الممثل موضوعاً وفاعلاً في الآن نفسه، (بدرجات شديدة التفاوت طبعاً، وفق حوارية العلاقة التي يقيمها المؤلف مع البطل)، وفي هذا الصدد تتميز صورة "ديفوشكين" عن صورة ـ موضوع الموظف البسيط عند مؤلفين آخرين، والصورة سجالية تتناقض مع صور أخرى خالية من الـ "أنت" الحواري الأصيل وبصفة عامة فالرواية توفر نقاشاً مغلقاً وملجوماً من وجهة نظر المؤلف، إننا نجد عند دوستوييفسكي خطاطة مختزلة لنقاش غير مكتمل ولا يقبل الانتهاء، ورغم ذلك فالرواية تمتلأ بتناغميات حوارية (وليس بالضرورة مع أبطالها)، وبعد دوستوييفسكي غزت البوليفونيا (تعدد الأصوات) الأدب العالمي.

بصفة عامة، يعتبر الانفعال (الوجدان) حوارياً، بالنسبة للإنسان، بدرجة مختلفة قطعاً ـ من حب وكراهية ورأفة وشفقة.

بواسطة الحوارية (لأن أبطاله يتمتعون بهيئة الفاعل) يكون دوستوييفسكي قد تجاوز مستوى معيناً وتكون حواريته قد اتخذت صفة جديدة (وأعلى منزلة).

إن صورة ـ موضوع الإنسان لا تختزل إلى تشيء صرف، إذ بإمكانها إثارة الحب والشفقة، الخ. المهم في المقابل هو أن تكون مفهومة. إن العمل الأدبي (مثلما هو الشأن بالنسبة لكل الفنون) يكون موسوماً بالذاتية (بل كل شيء، حتى الأشياء الجامدة المرتبطة بالإنسان).

قد ينضوي الخطاب الذي نفهم موضوعه ضمن تسلسل سببي تفسيري (والخطاب ـ الموضوع يستلزم الفهم، وإلا فهو ليس بخطاب، وفيه يقوم الفهم بإضعاف العامل الحواري) إن خطاباً بدون موضوعات (المبني حصراً على المعنى والوظيفة) هو بمثابة حوار فعلي غير مكتمل (كالدراسة العلمية مثلاً).

المواجهة بين الملفوظات ـ العروض في الفيزياء.

النص باعتباره انعكاس ذاتي لعالم موضوعي. النص تعبير لوعي يعكس شيئاً ما، عندما يصير النص موضوعاً للمعرفة الإدراكية نستطيع إذاك الحديث عن انعكاس الانعكاس، إن فهم نص ما هو بدقة الانعكاس الصحيح للانعكاس، وبواسطة انعكاس الغير autrui نصل إلى الموضوع المنعكس.

إن الظاهرة الطبيعية لا تتضمن أية دلالة، وحدها العلامات (ومن ضمنها الكلمات) تحتوي على دلالة، ولهذا فإن كل دراسة للعلامات ـ أيا كان المنهج المتبع فيها، تبتدئ بالفهم، ضرورة.

النص هو المعطى الأولي (واقع) وهو كذلك نقطة الانطلاق لكل المباحث المنتمية للعلوم الإنسانية، مجموعة من المعارف والمناهج المتنافرة (المتشاكلة) التي تسمى بالفيلولوجيا واللسانيات وعلم الأدب، والمعرفة، الخ.

إن الانطلاق من النص يؤدي إلى التشعب في كل الاتجاهات وقطف شذرات متشاكلة من الطبيعة ومن الحياة الاجتماعية ومن التركيبة النفسية ومن التاريخ وإدخالها أحياناً في علاقة سببية وفي علاقة معنى أحياناً أخرى، ويتم خلط الملاحظة بالقيم؛ وبدل الإشارة إلى الموضوع الواقعي (الحقيقي)، ينبغي بالضرورة إجراء تحديد واضح للأشياء القابلة للدراسة العلمية. إن الموضوع الحقيقي هو الإنسان الاجتماعي (والجمهور) الذي يتكلم ويعبر عن ذاته بوسائل أخرى، وإذا كان الأمر يتعلق بالإنسان في وجوده (في صراعاته، في كفاحه) هل يمكن إيجاد مقاربة مغايرة لتلك التي تقتضي المرور عبر نصوص العلامات التي أبدعها أو يبدعها؟ هل يمكننا ملاحظته ودراسته كظاهرة طبيعية وكشيء؟ ينبغي فهم تصرف الإنسان، هذا التصرف المادي، كفعل، بيد أننا لن نفهم الفعل خارج العلامة المفترضة، التي أعدنا بناءها، تلك العلامة التي تعبر عنه

(تعليلات، غايات، تحفيزات، مستويات وعي) وكما لو كنا نجعل الإنسان يتكلم (إذ نصنع أقواله الأساسية وتفسيراته، واعترافاته وأسراره، ونذهب بخطاب داخلي، مفترض أو حقيقي، إلى نهايته). وفي كل مكان نجد النص المفترض أو الحقيقي، والفهم الذي يستدعيه، وتصير الدراسة تساؤلاً وتبادلاً، أي حواراً، إننا لا نسأل الطبيعة وهي لا تجيبنا، إننا نسأل أنفسنا، وبدورنا، نقوم بتنظيم ملاحظتنا وتجاربنا للحصول على جواب. عندما ندرس الإنسان نبحث عن العلامة ونجدها في كل مكان وينبغي فهم دلالة ذلك.

ما يهمنا هنا هو الأشكال الملموسة للنصوص والظروف الملموسة لحياة النصوص، وترابطها وتعالقها.

أما العلاقة الحوارية بين النصوص والتي يظهر أثرها أيضاً داخل الملفوظ المعزول فتختص بها الميطالسانيات، وهي تتميز بطبيعتها عن العلاقات اللسانية الموجودة بين العناصر داخل نسق اللسان أو داخل الملفوظ المعزول.

طابع الملفوظ الميطالساني، (إنتاج الخطاب).

علاقات المعنى داخل الملفوظ (ولو كان ملفوظاً غير مكتمل افتراضياً، مثلما في نسق العلم مثلاً) هي ذات طبيعة فعلية ـ منطقية (بالمعنى الواسع للكلمة)، أما علاقات المعنى القائمة بين الملفوظات المختلفة فهي حوارية، أو على الأقل ذات صبغة حوارية، إذ يتوزع المعنى بين الأصوات المختلفة وبذلك تظهر الأهمية الاستثنائية للصوت وللفردية.

والعناصر اللسانية عناصر محايدة أثناء تقسيم الملفوظات وهي تتحرك بحرية متجاوزة حدود الملفوظ، وغير معترفة ولا آبهة بسيادة الأصوات.

كيف تمكن الإحاطة بالملفوظ؟ هل بواسطة العوامل الميطالسانية؟

نعم.

الملفوظ عبر ـ الأدبي Trans ـ littéraire وحدوده (الرد، الرسالة، المذكرات الحميمية (اليوميات)، الخطاب الداخلي، الخ) ونقله إلى العمل الأدبي (إلى الرواية مثلاً) ـ إذ يتغير معناه الشامل أثناء ذلك إنه يعكس داخله الأصوات الأخرى، كما أن صوت المؤلف نفسه يخترقه.

إذا وضعنا ملفوظين مختلفين، وجهاً لوجه، ومع أن كلا منهما يجهل غيره، فما إن يحاذيا، ولو هامشياً، الموضوعة نفسها، حتى يدخلا في علاقة حوارية، إنهما على اتصال فوق أرضية موضوعة (تيمة) مشتركة، أو تفكير مشترك.

صناعة النقوش. مشكل الجنس الذي تطرحه كتابة النقوش في العصر القديم الأول، مؤلف ومتلقي هذه الكتابة. النموذج الإلزامي. الكتابة الجنائزية. الدفين يتوجه إلى من يمر أمام قبره. الأشكال المعممة والإلزامية في الدعاء بالاسم، وفي طرد الأرواح الشريرة، وفي الصلاة، إلخ. أشكال التقريض والتمجيد. أشكال التوبيخ واللعنة (الشعائرية). وهناك أيضاً مشكل العلاقة بين الكلمة والفكرة، بين الكلمة والأمنية والإيعاز. التصور السحري للكلمة. الكلمة باعتبارها فعلاً. إن اللحظة التي تصير فيها الكلمة تعبيراً وإخباراً (وتواصلاً) صرفاً (دون مبدأ فعال)، إن هذه اللحظة تشكل ثورة في تاريخ الكلمة. إدراك ما ينتمي للذات وما ينتمي للآخر، في الكلمة. الميلاد المتأخر لوعي المؤلف.

إن مؤلف العمل الأدبي (رواية مثلاً) يبدع إنتاجاً لفظياً هو عبارة عن كل متفرد (ملفوظ)، ورغم ذلك فهو يبدع العمل بواسطة ملفوظات متشاكلة، بواسطة ملفوظات الغير، بل حتى الخطاب المباشر عند المؤلف يكون مليئاً، عن وعي، بكلمات الغير. القول غير المباشر، العلاقة باللسان، الخاص وتصوره كعلاقة بأحد الألسنة الممكنة (وليس كعلاقة باللسان باعتباره اللسان الوحيد الممكن بدون شرط).

الوجه المكتمل أو المغلق في فن الرسم (بما في ذلك البورتريه). أوجه تقدم الإنسان بطريقة جامعة: فالإنسان هو موجود هناك مسبقاً وباكمله، ولن يصير شخصا آخراً. وجوه بشر قالوا كل شيء مسبقاً وهم الآن أموات أو كالأموات. إن الفنان يركز اهتمامه على الملامح التي تنهي وتحدد وتختم. هكذا يرى الإنسان كاملاً ولا ينتظر منه شيء جديد ومغاير، لأنه لا يستطيع أن يعيد نفسه من جديد أو أن يعيش تحولاً كلياً، فذاك هو مطافه المكتمل (الأخير والنهائي).

إن علاقة المؤلف بما يمثل تدخل في تأليف الصورة. إن علاقة مكونة للصورة، علاقة مركبة، لا يجوز لنا اختزالها إلى حكم قيمة، لأن مثل هذه الأحكام، في الفن، يقتل الصورة، بل لا نجد مثل ذلك حتى في أعلى درجات السخرية (عند غوغول Gogol وشتشيدرن Chtchedrine مثلاً). أن نرى شيئاً ونعلم به للمرة الأولى فذلك يعني أن نقيم علاقة حوارية بالشيء. فالشيء لم يعد يوجد في ذاته ولذاته وإنما لأجل الآخر، (إنها إقامة علاقة بين وعيين) وحده الفهم يقيم علاقة لا يستهان بها، (إن الفهم ليس حشواً أو تكراراً بل إنه يستدعي كيانين يضاف إليهما كيان ثالث مفترض). حالة انعدام السماع وانعدام الفهم (عند طوماس مان Thomas Mann)، "لا أعلم"، "نعم، جرت الأمور هكذا، لكن لا يهمني ذلك في شيء" ـ وهذه علاقات مهمة. إلغاء حكم القيمة الفوري الذي يريد أن يكون جزءاً من الشيء، وبصفة عامة، إن الغاء العلاقة كيفما كانت من شأنه أن يخلق علاقة جديدة، خصوصية العلاقة الانفعالية (الوجدانية) القيمية وتعددها وتعقدها.

يصعب عزل المؤلف عن صوره وعن شخصياته لأنه يدخل في تأليف هذه الصور التي يشكل جزءاً لا يتجزأ منها (فالصور مزدوجة الشكل، ومزدوجة الصوت أحياناً). أكيد أن صورة المؤلف تتميز عن صورة الشخصيات، إلا أنها صورة من إبداع المؤلف، وبفضل ذلك فهي صورة مزدوجة الشكل أيضاً، وفي الغالب يتم استبدال الشخصيات بما يشبه الكائنات الحية.

يقع خطاب المؤلف وخطاب الشخصيات في مستويين مختلفين، فالشخصيات تتكلم باعتبارها مساهمة في الحياة الممثلة، إنها تتكلم انطلاقاً من مواقع خاصة ووجهات نظرها محدودة بشكل أو بآخر ومعرفتها أقل من معرفة المؤلف) أما المؤلف فيوجد خارج العالم الممثل (ثمرة إبداعه)، إنه يتأمل هذا العالم انطلاقاً من موقع مهيمن ومغاير كيفيا، وأخيراً فإن كل الشخصيات وخطاباتها هي موضوعات تدل على علاقة المؤلف (وعلى خطاب المؤلف) ويمكن لمستويات خطاب الشخصيات وخطاب المؤلف أن تتقاطع مع بعضها، بعبارة أخرى، قد تنشأ بينهما علاقة حوارية، فعند دوستوييفسكي تدافع الشخصيات عن أفكار، ومن جراء ذلك يوجد المؤلف وشخصياته على المستوى نفسه. هناك اختلاف أساسي بين السياق الحواري من جهة والأطراف الخطابية، أي الشخصيات والمؤلف من جهة أخرى، ويشكل خطاب الشخصيات جزءاً من الحوار الممثل في العمل باعتباره كلا، ولا يدخل مباشرة في الحوار الايديولوجي (الأفكاري) كما يتجلى في الواقع المعاصر، أي في التبادل اللفظي الحقيقي الذي يساهم فيه العمل والذي بواسطته يكون العمل الأدبي تفكيرا، في كله (وتساهم فيه هذه الحوارات باعتبارها عناصر عمل يشكل كلا). والمؤلف يوجد في الحوار الحقيقي ويتحدد حسب الوضعية الحقيقية التي يحتلها في معاصرته sa contemporanéité ـ وخلافاً للمؤلف الحقيقي فإن صورة المؤلف (وهي من صنعه هو) لا تساهم مباشرة في الحوار الحقيقي (والذي لا تساهم فيه إلا بواسطة العمل الذي يشكل كلا)، بيد أنه قد يساهم في موضوع العمل وقد يظهر في الحوار الممثل، ضمن الشخصيات (حوار الـ "مؤلف" مع "أونيغين Onéguine)، إن خطاب المؤلف (الحقيقي)، خطاب من يقوم بالتمثيل (إذا ما تم هذا الخطاب)، هو مبدئياً خطاب من نوع خاص، لا يمكن أن يوجد على نفس المستوى مع خطاب الشخصيات، وهذا الخطاب بالضبط هو ما يحدد وحدة العمل ويشكل فيه آخر طرف للمعنى، وبالتالي الكلمة الأخيرة.

تتحدد صورة المؤلف وصورة الشخصيات حسب ڤ.ڤ. ڤينوغرادو ڤ V.V.Vinogradov، بالأساليب - الألسنة، أما تباينها فيرجع للاختلافات في اللسان والأسلوب، بعبارة أخرى، لاختلافات لسانية. الترابط الميطالساني بين هذه الصور غير ظاهر بوضوح عند ڤينوغرادو ڤ ويتلخص المشكل في أن هذه الصور (اللسان - الأسلوب) ليست موضوعة هناك، جنباً إلى جنب، باعتبارها معطيات لسانية، بل تنشأ بينها علاقة معنى دقيقة وديناميية من نوع خاص وتنفرد العلاقة الحوارية بكونها لا تصدر عن نسق علائقي من النوع المنطقي (ولو كان جدلياً) أو اللساني (تركيبي - تأليفي) وهي علاقة ممكنة فقط بين ملفوظات مكتملة ينطق بها متكلمون متميزون (إن للحوار مع الذات طابعاً ثانوياً، وهو في الغالب حوار مزعوم). إننا لا نعالج هنا المسألة المتعلقة بمصدر لفظة "حوار"، - انظر: ر. هيرزل R.Hirzel).

وأينما انعدمت الكلمات، واللسان، انعدمت العلاقة الحوارية، وهذه العلاقة لا تقوم بين الأشياء أو بين قياسات المنطق (من مفاهيم وأحكام). إن العلاقة الحوارية تقتضي وجود لسان، غير أنها لا توجد في نسق اللسان، إذ يتعذر قيامها بين عناصر اللسان، (إن خصوصية العلاقة الحوارية تتطلب دراسة خاصة).

تفهم الحوارية بالمعنى الضيق على أنها أحد أشكال الخطاب التأليفية، (سواء كان مونولوجياً أو حوارياً)، ويمكن القول إن كل رد هو، في ذاته، مونولوجي (مونولوج مختزل إلى الحد الأقصى)، وإن كل مونولوج هو رد في حوار أكبر (في التبادل اللفظي) داخل مدار معين. المونولوج باعتباره خطاب لا يتوجه لأحد ولا يقتضي جواباً. توجد درجات متنوعة من المونولوجية.

العلاقة الحوارية علاقة (معنى) تنشأ بين ملفوظات التبادل اللفظي. إذا وضعنا ملفوظين اثنين جنباً إلى جنب، على مستوى المعنى (وليس

كمحمول أو كشاهد لغوي) فإنهما يدخلان في علاقة حوارية، لكن هذا شكل خاص من الحوارية غير القصدية (مثلاً تناسق الملفوظات الصادرة عن العلماء أو المفكرين المختلفين وهم يقدمون آراءهم، في عصور مختلفة، حول قضية معينة).

"الجوع، البرد!" كمادة ملفوظ فاعل متكلم واحد ووحيد، "الجوع!"، "البرد!" كمادة لملفوظين مختلفين وضعاً، حوارياً، في علاقة، وتلفظ بهما فاعلان متكلمان متميزين، هنا تظهر علاقة حوارية لم توجد فيما سبق، وهي أيضاً حالة جملتين تامتين (يمكن إيجاد شاهد مقنع).

عندما يتخذ ملفوظ ما لغاية التحليل اللساني، يتم غض الطرف عن طبيعته الحوارية، ويتخذ من داخل اللسان (باعتباره تحقق للسان) وليس من الحوار الأكبر للتبادل اللفظي.

إن أجناساً متنوعة للخطاب ما تزال مجهولة (بدءاً بالخطاب الداخلي الذي لا يمكن تدوينه ووصولاً إلى العمل الفني والعرض العلمي). تنوع الأجناس الشائعة (انظر ف. رايليه) والأجناس الحميمية الخ، ففي مختلف العصور ينشأ اللسان داخل الأجناس المختلفة.

إن اللسان والكلمة هما كل شيء تقريباً بالنسبة للإنسان. هذا الواقع المتعدد الشكل والدائم الحضور لا يمكن أن يكون من اختصاص اللسانيات وحدها، ومناهجها. إن موضوع اللسانيات يقتصر على مادة بناء ووسائل التبادل اللفظي، وليس على التبادل اللفظي بذاته. الملفوظ في جوهره، العلاقة (الحوارية) التي تنشأ بين ملفوظات وأشكال التبادل اللفظي، بين أجناس الخطاب.

إن اللسانيات تدرس فقط العلاقة القائمة بين العناصر داخل نسق اللسان وليس العلاقة بين الملفوظ والواقع، بين الملفوظ والمتكلم (المؤلف).

وبالنسبة للملفوظات الحقيقية وللمتكلمين الحقيقيين يكون لنسق اللسان طابع مفترض صرف. وحتى عندما نريد تحديد دلالة كلمة ما، عندما تصير موضوعاً لدراسة لسانية (الدلالة التاريخية اللسانية)، فإننا نكون بحاجة إلى باقي كلمات اللسان نفسه (أو لسان آخر)، وإلى العلاقة الموجودة بينها. إذ تظهر العلاقة بين الكلمة والمفهوم أو الصورة الفنية أو الواقع بفضل الملفوظ وبواسطته. إنها الكلمة التي تم تصورها كموضوع لساني (وليس الكلمة الحقيقية التي تم تصورها كملفوظ ملموس أو كجزء من ملفوظ، جزء وليس وسيلة).

ننطلق من مشكل الإنتاج اللفظي بما هو تحقق أولي للوجود اللفظي. الانطلاق من الرد المأخوذ من الحياة اليومية، وصولاً إلى الرواية الضخمة والدراسة العلمية. تفاعل الإنتاجات اللفظية في مختلف مدارات السيرورة اللفظية، في الـ "حياة الادبية" كما في مواجهة الآراء في العلوم، ومواجهة الايديولوجيات، الخ. إذا تمت مواجهة نوعين من الانتاجات اللفظين أو ملفوظين، الواحد بالآخر فإنهما (أي النوعين) يدخلان في علاقة معنى من طراز خاص نسميه "حوارياً". طبيعيتهما الخاصة. لا تستطيع عناصر اللسان داخل نسق اللسان أو "النص" (بالمفهوم اللساني الصارم) أن تدخل في علاقة حوارية. هل يمكن لمثل هذه العلاقة أن تنشأ بين الألسنة واللهجات dialects (اللهجات الإقليمية، واللهجات الاجتماعية والرطانات) والأساليب الوظيفية للسان (لا نتناول هنا سوى اللسان المنطوق واللسان العلمي) وبعبارة أخرى، هل يمكن لهذه العناصر أن يكلم (يحاور) بعضها البعض؟ إن هذا الأمر ممكن لكن سوف يكون بفضل مقاربة غير لسانية، أي فقط بفضل تحويل يجعل منها "رؤية إلى العالم" (أو نوعاً من أنواع إدراك العالم ـ في اللسان أو في الكلام)، أو يجعل منها "وجهة نظر"، أو "صوتاً اجتماعياً" الخ.

إن التحويل الذي ينجزه الفنان عندما يبدع ملفوظات نموذجية أو مميزات لشخصيات نموذجية (ولو لم تكن هذه الشخصيات غير مجسدة حتى النهاية أو غير معينة)، إن التحويل على مستوى مختلف) الذي تجريه اللسانيات الجمالية (مدرسة "فوسلير" وبشكل بارز أعمال "ل.شبيتزر" الأخيرة، إن هذا النوع من التحويل يمد اللسان بـ "مؤلفه" الأصلي، وبـ "متكلمه" ، وبـ "مؤتمنه" الجماعي (شعب، أمة، مهنة، تشكيلة اجتماعية، الخ). إنه تحويل يشير دوماً إلى تجاوز حدود اللسانيات (بالمعنى الصارم والدقيق)، هل هو تحويلٌ مشروع؟ نعم، لكن ينبغي انجازه في شروط محددة بصرامة، (في الأدب مثلاً، وبالخصوص في حالة الرواية حيث نجد حواراً بين "ألسنة" و"أساليب")، بقدر كبير من الدقة والوضوح المنهجيين. إنه تحويل غير مقبول عندما يتم التصريح من جهة بأن اللسان، كنسق لساني، هو ظاهرة خارج - إيديولوجية (وخارج - فردية) بينما يتم من جهة أخرى، إدخال وبشكل سري، المميزات السوسيو - ايديولوجية على الألسنة والأساليب (هذا ما نجده، جزئياً، عند ڤ.ڤ. ڤينوغرادو ڤ) والمشكل ليس سهلاً، كما أنه هام (مثلاً: إلى أي حد يمكن الحديث عن الفاعل في اللسان أو عن الفاعل المتكلم حينما يتعلق الأمر بأسلوب اللسان أو بصورة العالم الذي يتراءى خلف اللسان العلمي أو بصورة الإداري الذي يتراءى خلف اللسان الإداري، الخ).

إن للعلاقة الحوارية طبيعة خاصة، حينما نناقش مشكل الحوارية الداخلية، وتخوم الملفوظ، ومشكل الكلمة المزدوجة الصوت، والفهم وتصوره كحوار، فإننا نطأ مواقع متقدمة في فلسفة اللغة، وبشكل عام جداً، في الفكر الإنساني، إننا نطأ أراضي عذراء، إنها طريقة جديدة لوضع مشكل المؤلف (مشكل الفردية المبدعة).

الـ "معطى" والـ "مبدع" في الملفوظ اللفظي. ليس الملفوظ مجرد انعكاس أو تعبير عن شيءٍ ما سبقه في الوجود، خارج عنه، معطى، ومنجز كلياً. إن الملفوظ يبدع دوماً شيئاً لم يوجد قبله في السابق، شيئاً جديداً وغير قابل

لإعادة الإنتاج، شيء يرتبط دوماً بقيمة (بالحقيقة، بالخير، بالجمال) غير أن كل شيء مبدع هو وليد شيء معطى (اللسان، الظاهرة الملحوظة في الواقع، الإحساس المعيش، الفاعل المتكلم نفسه، ما ينتمي في رؤيته إلى العالم إلى الكل المنجز، الخ) وهكذا يتحول الشيء من صورة الـ "معطى" إلى صورة "المبدع"، تحليل الحوار اليومي البسيط جداً "كم الساعة؟ ـ السابعة" في المقام المعقد، شيئاً ما، الناجم عن السؤال. إذ تنبغي معاينة ساعة اليد للحصول على الجواب الذي قد يكون صادقاً أو كاذباً، قد تكون له دلالة أو قد لا تكون. لأي قياس زمني سيكون هذا الجواب مطابقاً؟ وضع السؤال نفسه في الفضاء الكوني (l'espace cosmique).

الكلمات والأشكال باعتبارها تختزل أو تمثل الملفوظ، أو الرؤية إلى العالم، أو وجهة النظر، إلخ. الحقيقية أو المفترضة. الإمكانات والآفاق الموجودة والمترسبة في الكلمة ـ وهي بالفعل لا نهائية.

على امتداد الفكر الإنساني الحي تلتقي المسالك الحوارية مع بعضها، مونولوجية الفكر في العلوم الإنسانية، لقد اعتاد اللساني (le linguiste) إدراك كل شيء في سياق مغلق، في سياق نسق اللسان، أو في النص المفهوم لسانياً، دون مراعاة العلاقة الحوارية التي تنشأ مع النص الآخر، النص المجيب، وبصفته لساني، فهو محق طبعاً، حوارية تفكيرنا المنصب على الأعمال (الفنية) والنظريات والملفوظات. وبصفة عامة، حوارية تفكيرنا المنصب على الإنسان.

كيف يعقل الإقرار بـ "الخطاب غير المباشر الحر Discours indirect libre، (الخاضع للسرد)، دون الإقرار بأن الفعل le verbe فيه هو مزدوج الصوت!

إن دراسة ما هو "معطى" في الـ "مبدع" (مثلاً، دراسة اللسان والعناصر التامة، وإجمالاً مجموع العناصر الخاصة بالرؤية إلى العالم، والظواهر المنعكسة للواقع) هي أسهل من دراسة "المبدع".

لقد دأب التحليل العلمي على أن يختزل نفسه في الكشف عما هو "معطى" مسبقاً وحاضر سلفاً وجاهز قبل العمل l'œuvre - (ما هو موجود مسبقا، ما عثر عليه الفنان ولم يبدعه)، كما لو أن المعطى ينبني من جديد في المبدع، ويجدد صورته فيه، إذ يتم اختزال كل شيء في المعطى القبلي، في المنجز التام - وهكذا تكون الأشياء جاهزة - الموضوع وعناصر تمثيله اللسانية، والفنان بدوره ورؤيته للعالم، هكذا يعكس الفنان موضوعاً جاهزاً، بفضل عناصر جاهزة وتامة، وعلى ضوء رؤية إلى العالم جاهزة، بيد أن الأمور تسير بغير ذلك. إن الموضوع ينشأ أثناء السيرورة الإبداعية، والشاعر يبدع نفسه أيضاً، مثلما يبدع رؤيته إلى العالم ووسائله التعبيرية.

الكلمة المستعملة بين مزدوجتين، أي المفهومة والمستعملة باعتبارها كلمة "الغير"، وهذه الكلمة بعينها (أو كلمة أخرى) عندما تستعمل بدون مزدوجتين. تدرج لا نهائي في مستويات غيرية (أو استيعاب) الكلمة، المسافة المتغيرة التي تفصلها عن المتكلم. إن الكلمة توجد في مستويات متنوعة وعلى مسافات متغيرة بالنسبة للمستوى الذي توجد فيه كلمة المؤلف.

وعلاوة على الخطاب غير المباشر الحر Discours indirect libre هناك كذلك كل أشكال خطاب الغير، الخفي وشبه الخفي، والشائع، وهذه قضايا لم تبحث بعد.

إن عناصر مثل الأساليب والرطانات والأصوات عندما تسمع في الألسنة فهي تتوقف عن أن تبقى مجرد وسيلة مفترضة للتعبير كيما تصير تعبيراً محيناً، ومحققاً، إذ اخترقها الصوت وامتلكها، وعليها من جراء ذلك أن تلعب دوراً متفرداً وغير متكرر في التبادل اللفظي، (الإبداعي).

اللسان والأسلوب، كلاهما يضيء بعضه البعض. العلاقة بالشيء والعلاقة بالمعنى المتجسد في الكلمة أو في علامة أخرى. إن العلاقة بالشيء (في ماديته الخالصة) لا يمكن أن تكون حوارية، بصيغة أخرى، لا تستطيع أن تأخذ شكل المخاطبة أو النقاش أو الاتفاق الخ. العلاقة بالمعنى حوارية دوما. وفعل الفهم حواري مسبقاً.

تشيء المعنى يهدف إلى دمجه في نظام سببي.

وهناك أيضاً الفهم الضيق للحوارية والتي ينظر إليها كنقاش أو جدال أو محاكاة ساخرة (باروديا)، إن هذه أشكال خارجية ومرئية للحوارية، رغم أنها أشكال أولية. الثقة الممنوحة لكلمة الغير، الترحيب الكبير بالكلمة المقدسة (كلمة السلطة)، بالمسارة، بالبحث العميق عن المعنى، التفهم بدرجاته اللانهائية والمختلفة المعاني (بدون تحفظات ذات طابع منطقي أو فعلي صرف). تنضيد المعنى الذي يوضع فوق معنى آخر، تنضيد الصوت الذي يتراكم فوق صوت آخر، التقوية بواسطة الانصهار (وليس بواسطة التطابق)، الفهم الذي يتمم، الذي يتجاوز حدود الشيء المفهوم، الخ.

إن هذا النوع من العلاقات لا يختزل في علاقة منطقية صرف، أو علاقة فعلية صرف. ها هنا تلتقي المواقف والأشخاص والأصوات بكل تعامها (إذ يتخلى الشخص عن الانكشاف الزائد ـ وقد يتمظهر من خلال صوت واحد وقد يبرز بواسطة كلمة واحدة).

تعتبر الكلمة (والعلامة، بصفة عامة) فردية متداخلة Interindividuel، كل ما تم قوله والتعبير عنه يوجد خارج "النفس" خارج المتكلم، ولا ينتمي إليه حصرياً. إذ لا يجوز لنا ترك الكلام للمتكلم وحده، فللمؤلف (المتكلم) حقوق، غير قابلة للتقادم، في الكلام. لكن للمستمع كذلك، حقوق، بل لكل من يوجد صدى لأصواتهم في الكلمة، حقوق، (ليس هناك ما يسمى "كلمة ليست لأحد")، فالكلمة هي بمثابة دراما (مسرحية) من ثلاث شخصيات (إنها ليست "ثنائي" duo، بل هي "ثلاثي" trio)، إنها تتم خارج المؤلف، ولا يمكننا دمجها (الدمج) في المؤلف.

عندما لا ينتظر من الكلمة شيء، عندما يعرف مسبقاً ما يمكنها قوله، فإن مثل هذه الكلمة تنفصل عن الحوار وتتشيئ (تصير شيئاً).

الموضعة الذاتية (في النمط الغنائي وفي الاعتراف الخ) بصفتها إجراء للمباعدة، وتسمح بتجاوز الذات لنفسها، إلى حد ما. عند موضعتي لذاتي، بتموقعي في الخارج، اكتسب إمكانية الدخول في علاقة حوارية مع ذاتي.

وحده الملفوظ يشتمل على علاقة مباشرة بالواقعي وبالمتكلم الحي (الفاعل)، ولا نعثر في اللسان سوى على احتمالات (وخطاطات) هذه العلاقة (أشكال الضمير، والصيغة والوسائل المعجمية الخ)، إن الملفوظ لا يتحدد وفق علاقته بالموضوع، وبالفاعل "المؤلف" المتكلم (وبعلاقة هذا الأخير باللسان كنسق من الاحتمالات، وكمعطى) بل يتحدد أيضاً، وهذا ما يهمنا، وفق علاقته بالملفوظات الأخرى داخل حدود مدار التبادل، وخارج هذه العلاقة، يصبح الملفوظ خاليا من كل واقع (إن لم يكن خالياً أيضاً من كل نص). وحده الملفوظ ما يستطيع أن يكون صحيحاً (أو زائفاً) حقيقياً، وصادقاً (أو كاذباً) وجميلاً، الخ.

فهم اللسان وفهم الملفوظ (الذي يتطلب قدرة استجابية وبالتالي حكم قيمة).

ما يهمنا ليس المظهر السيكولوجي للعلاقة بملفوظ الغير (ولفهمه)، بل يهمنا ما ينعكس منه في بنية الملفوظ نفسه.

إلى أي حد يمكن استعمال التعريفات التي تقدمها اللسانيات (الخالصة) للسان ولعناصره في مجال الفن، لإنجاز تحليل أسلوبي؟ إنها لا يمكن أن تستعمل إلا كمصطلحات أساسية للوصف. أما ما هو جوهري فلا تمسه هذه التعريفات ولا يندرج فيها. لأن الأمر لا يتعلق بعناصر (وحدات) اللسان، التي تحولت إلى عناصر نص، بل هي عناصر من الملفوظ.

الملفوظ الذي تم تصوره كـ "كل من المعنى".

لا يمكن فصل العلاقة بملفوظ الغير عن العلاقة بالشيء (الذي يشكل موضوع نقاش أو اتفاق أو لقاء) كما لا يمكن فصلها عن العلاقة بالمتكلم نفسه. إنها علاقة ثلاثية حية، لم يتم أخذ طرفها الثالث بعين الاعتبار، إلى حد الآن. بل حتى عندما يتم اعتبار هذا الطرف الثالث (في تحليل الحياة الأدبية والنقاشات الايديولوجية بين الصحافيين والمتناظرين، وفي تحليل الصراعات بين النظريات العلمية) فإنه يتم تجاهل العلاقة الخاصة بملفوظ الغير، بصفته ملفوظ (كلية المعنى) وتبقى

خارج الاستقصاء. (إذ يتم فهمها بشكل تجريدي، بالاقتصار على المستوى المنطقي ـ الفعلي أو السيكولوجي، بل الميكانيكي ـ السلبي) كما أن الطبيعة المتميزة الحوارية، لـ "كل المعنى" هذا، لم يتم فهمها.

يشكل العالم التجريبي L'expérimentateur جزءاً لا يتجزأ من النسق التجريبي (الميكروفيزياء)، ويمكننا القول إن القيام بفعل الفهم يعني أن نشكل جزءا لا يتجزأ من النص ومن الملفوظ (وبالتحديد، من الملفوظات في حواريتها التي يساهم فيها شريك جديد). اللقاء الحواري بين وعيين في العلوم الإنسانية. تأطير ملفوظ الغير بالسياق الذي يصوغ حواريا dialogisant، فحتى عندما يتم تقديم تفسير سببي للفوظ الغير، فتلك وسيلة أخرى لرفضه. إن تشييئ ملفوظات الغير هو وسيلة خاصة لرفضها. وإذا تم اعتبار الملفوظ بمثابة استجابة ميكانيكية، والحوار بمثابة استجابة متسلسلة (وهذا ما تقوم به اللسانيات الوصفية عند السلوكيين)، فإنه يتوجب علينا قبول أن مثل هذا الفهم قد يشمل، بدون تمييز، ملفوظات صحيحة وغير صحيحة، وأعمال فنية من خلق عباقرة وأخرى فاقدة للقيمة الفنية (وهكذا تختزل الاختلافات إلى التأثيرات الحاصلة ميكانيكيا وإلى المنفعة، الخ). لدينا هنا وجهة نظر صحيحة نسبياً، مشابهة لوجهة نظر قد تكون لسانية خالصة (مع اعتبار اختلافهما). لكنها لا تطال جوهر الملفوظ المفهوم بمثابة "كلية المعنى"، وجهة نظر معنى، وموقف للمعنى. كل ملفوظ يطمح إلى أن يكون صحيحاً وحقيقياً وجميلاً، الخ. وقيم الملفوظ هذه لا تتحدد من خلال علاقتها باللسان (كنسق) وإنما تتحدد بأشكال علاقتها بالواقع وبالفاعل المتكلم وبالملفوظات الأخرى ـ ملفوظات الغير ـ (وخاصة بمن يضعها كقيم للحقيقي وللجميل الخ).

إن اللسانيات تتعامل مع النص وليس مع العمل الفني. وما تقوله عن عمل فني ما يدمج بصورة خفية ولا ينجم عن تحليل لساني خالص. وتبدو اللسانيات للوهلة الأولى ك "كتلة واحدة" مشبعة بالعناصر خارج ـ اللسانية، ويمكن القول ببساطة إن المقاربة (وبعبارة أخرى الموضوع

اللساني). اللسانية الصرف تعتبر علاقة العلامة بالعلامة وبالعلامات في حدود نسق لساني أو نصي (علاقات داخل نسق أو علاقات خطية بين العلامات). إن علاقة ملفوظ بالواقع الموجود، بالفاعل المتكلم الواقعي وبباقي الملفوظات الواقعية (العلاقة التي تجعل من الملفوظ أول من يمفصل الصحيح والزائف والجميل). هذه العلاقة لا يمكن أن تصبح موضوعاً للسانيات، فالعلامات المعزولة، بعضها عن البعض ونسق اللسان أو النص (كوحدة من العلامات) لا تتعلق بالصحيح أو الزائف أو الجميل.

إن كل مجموع لفظي، إذا كان عظيماً وخلاقاً، يشكل نسقاً من العلاقات يتسم بالتعقيد وتعدد المستويات، إن الموقف المخصب اتجاه اللسان يقصي الكلمة المنفصلة عن الصوت، الكلمة التي ليست لأحد، في كل كلمة توجد الأصوات، أصوات قد تكون بعيدة إلى ما لا نهاية، أو مجهولة أو شبه فاقدة للشخصية (صوت الفروقات المعجمية والأساليب، الخ)، وقد تكون منفلتة، أصوات متقاربة تحدث، تباعاً، صدى.

إن الملاحظة الحية، الكفء، وغير المنحازة، انطلاقاً من موقع معين، انطلاقاً من وجهة نظر معينة، إنها تحتفظ بقيمتها ودلالتها. إن الانحياز وحصر وجهة النظر (لدى ملاحظ ما) هما ما قد نستطيع تعديله وتكملته وتحويله (وجدولته) بواسطة هذه الملاحظة نفسها، انطلاقاً من وجهة نظر مختلفة. أما وجهة النظر المحايدة (الفاقدة للملاحظة الحية والجديدة) فهي وجهة نظر عقيمة.

القول المأثور حول المعجم والكتب، عند بوشكين*. عن العلاقة الحوارية. تتسم هذه العلاقة بأصالة عميقة ولا يمكن اختزالها إلى علاقة

* لقد ترك بوشكين Pouchkine قولاً مأثوراً حول المعجم والكتب: "إن العقل لا ينضب في تصوره للمفاهيم تماماً مثلما أن اللسان لا يتوقف عن جمع الكلمات، كل الكلمات توجد في المعجم، أما الكتب التي ترى النور فهي ليست تكراراً للمعجم" (من واجبات الإنسان الفرد. مقالة. 1836)

منطقية أو لسانية أو سيكولوجية أو ميكانيكية، أو علاقة طبيعية. إننا أمام علاقة معنى خاصة، عناصرها المكونة هي ملفوظات مكتملة (أو تم اعتبارها مكتملة، أو مكتملة افتراضياً)، خلفها يوجد (وبواسطتها يعبر) فاعل متكلم واقعي أو مفترض، أي مؤلف الملفوظ المعين. الحوار الواقعي (الحديث اليومي، النقاش العلمي، السجالات السياسية). إن العلاقة الموجودة بين ردود مثل هذا الحوار تمنح المظهر الخارجي البديهي والعادي جداً للعلاقة الحوارية. ورغم ذلك فالعلاقة الحوارية لا تتطابق قطعاً مع العلاقة الموجودة بين ردود حوار واقعي - فهو متسع أكثر، ومتشعب ومعقد أكثر. إن ملفوظين، معزول الواحد منهما عن الآخر من حيث الفضاء ومن حيث الزمن، ولا يعرف أحدهما عن الآخر شيئاً يظهران على أنهما في علاقة حوارية بفضل وجود مواجهة في المعنى بينهما، كلما كان هناك اشتراك ما في المعنى، ولو النزر القليل من المشتركات في الموضوعة، أو في وجهة النظر، الخ. وعند فحصنا لتاريخ أي مشكل علمي (سواء تمت معالجة هذا المشكل بطريقة مستقلة أو كان جزءا من مجموعة أبحاث حول المشكل المعين)، فإن من شأنه أن يتيح الفرصة لقيام مواجهة حوارية (مواجهة بين الملفوظات والآراء، وجهات النظر)، بين ملفوظات علماء قد يعرف البعض منهم البعض الآخر، بل لم يكن في إمكانهم توفر بعضهم على معرفة بالبعض الآخر، إن من شأن المشكل المشترك أن يحدث علاقة حوارية. في الأدب، هناك "حوار الأموات" (عند لوسيان Lucien، وإبان القرن السابع عشر).

وبفضل الأنماط الخاصة بالأدب سوف نجد مقاما خياليا للقاء من تحت القبر وفي المقابل هناك مثال المقام الذي تم استغلاله بكثير من الكوميديا الضاحكة، فيه عرض لحوار بين أصمين، إذ يبدو السياق الحواري ممكناً، لكن يستحيل قيام أي اتصال في المعنى بين الردود، أو تصور قيام ذلك، إنها الدرجة الصفر من العلاقة الحوارية. ها هنا تبدو بوضوح وجهة نظر [الطرف] الثالث في الحوار (وجهة نظر من لا يساهم في الحوار، لكنه يفهمه) إن فهم كل الملفوظ فهم حواري، دوماً.

كما لا ينبغي فهم العلاقة الحوارية بطريقة تبسيطية وأحادية، واختزالها إلى مجرد إجراء للرفض أو السجال أو النقاش أو عدم الاتفاق - ويعتبر الاتفاق من بين الأشكال الهامة جداً في العلاقة الحوارية، والاتفاق غني بالتنوع والفروقات المعنوية. إن ملفوظين متشابهين على كل الاصعدة (مثلاً "الطقس جميل!" "الطقس جميل!" إذا تعلق الأمر حقا بملفوظين (وليس بملفوظ واحد)، إنهما مرتبطان بعلاقة الاتفاق الحوارية، ولو كانا ينتميان لصوتين مختلفين. إن ذلك حدث حواري محدد، يوجد داخل العلاقات المتبادلة القائمة بين شخصين. إنه ليس صدى. وبالفعل قد كان بالإمكان عدم حصول الاتفاق (" لا، ليس الطقس جميلاً، إلخ).

إن العلاقة الحوارية هي أكثر اتساعاً من الكلام الحواري بالمعنى الضيق. بل حتى في الانشاءات اللفظية المونولوجية نلاحظ وجود علاقة حوارية.

وبين الوحدات اللسانية (وحدات اللسان)، كيفما كانت طريقة فهمنا لها، وكيفما كان المستوى البنيوي الذي ننظر إليها من خلاله، لن تقوم أية علاقة حوارية (من مكونات صوتية أو شكلية أو معجمية صغرى أو جمل الخ). الملفوظ (باعتباره كلا لفظياً) لا يمكن الاعتراف به كوحدة من مستوى أعلى ونهائي في بنية اللسان (وأعلى من التركيب)، لأنه يدخل في عالم من العلاقات المختلفة كلياً (حوارية) ولا موازيات ممكنة لها مع العلاقات اللسانية التي تنشأ في مستويات أخرى (وعلى هذا المستوى فإن ما يمكن موازاته هو كل الملفوظ أو الكلمة مثلاً). إن كل الملفوظ ليس وحدة لسانية قطعاً، ولا وحدة "تدفق لفظي" أو وحدة "سلسلة الكلام"، إنه وحدة تبادل لفظي لا يتمتع بدلالة وإنما يتمتع بمعنى (معنى كلي مرتبط بقيمة - قيمة الحقيقي والجميل، الخ)، معنى يستدعي فهماً استجابياً ويشتمل على حكم قيمة)، إن الفهم الاستجابي لكل الملفوظ هو حواري دوماً.

إن فهم كل الملفوظ والعلاقة الحوارية التي يرسيها هو بالضرورة فهم حواري (وهذه أيضاً حالة الباحث في العلوم الإنسانية). إن من يقوم بفعل الفهم (وينطبق ذلك على الباحث) يصير بدوره مساهماً في الحوار، ولو على

مستوى خاص (مشروط بوجهة الفهم أو البحث، تشابه مع إدخال التجـريبي (العالم) في النسق التجريبي (بصفته جزء من هذا النسق) أو الملاحظ المـدمج في عالم الملاحظـة، في الميكروفيزيـاء (نظريـة الكوانطا Quanta)، إذ لا يوجـد الملاحظ خارج العالم الملاحظ، وتعتبر ملاحظته جزءا من الموضوع الملاحظ.

وينطبق ذلك على كل الملفوظ والعلاقـة الـتي يقيمهـا. إذ لا يمكننـا فهمه من الخارج. ذلك أن الفهم، بدوره، حواري من حيـث طبيعتـه، في نسق حواري يغير معناه الشامل. أن نفهم فذلك يعني بالـضرورة أن نـصير الطرف الثالث في الحوار (الثالث ليس بالمعنى الحرفي الحسابي، لأن عدد المساهمين في الحوار، إضافة إلى الطـرف الثالـث، قـد يكـون لا محـدودا) لكن الموقع الحواري عند هذا الطرف الثالث هـو موقـع خـاص جـدا، إن الملفوظ يتوفر دائماً على متلقي (لـه مميـزات متغيرة، قـد يكـون قريبـا أو بعيدا، قد يكون ملموساً أو مدركاً بوعي يصغر أو يكبر، متلقي ينتظر منـه مؤلف الإنتاج اللفظي، ويقتضي، فهماً استجابياً، هذا المتلقي هـو الطـرف الثاني (مرة أخرى ليس بالمعنى الحسابي). لكن علاوة علـى هـذا الطـرف الثاني فإن مؤلف الملفوظ يقتضي ـ بهذا القدر أو ذاك مـن الـوعي ـ متلقيـاً أعلى Sur ـ destinataire يتم اقتضاء فهمه الاستجابي الحق مطلقاً (إما علـى مـستوى ميتـافيزيقي بعيـد وإمـا في زمـن تـاريخي بعيـد (متلقـي الاستغاثة). في مختلف العصور، وحسب إدراك متغير للعالم، يتخـذ هـذا المتلقي الأعلى، بفهمـه الاسـتجابي، الـصحيح مثاليـا، إنـه يتخـذ هويـة ايديولوجيـة ملموسـة ومـتغيرة (الآلهـة، الحقيقـة المطلقـة، حكـم الـوعي الإنساني العادل، الشعب، حكم التاريخ، العلم، إلخ).

ليس بمقدور المؤلف (أياً كان) أن يقدم كـل مـا عنـده، ويمـنح كـل إنتاجه اللفظي للإرادة الوحيـدة، المطلقـة والنهائيـة لمـتلقين معاصـرين أو مقربين (نحن نعلم أن حتى الخلف الأقرب قد يخطأ) إنه يقتـضي، بقـدر قليل أو كبير من الوعي، طرفا ما يقوم بالفهم الاسـتجابي، قـد يتـوزع إلى اتجاهات مختلفة. إن كل حوار يجري بحضور الطـرف الثالـث، اللامرئـي،

الذي يتمتع بفهم استجابي وهو على مستوى أعلى من كل المساهمين في الحوار (الشركاء)، (تعتبر الزنزانة الفاشية أو الجحيم عند طوماس مان ويتم إدراكها كـ "صمم مطلق"، كـ " غياب مطلق للطرف الثالث).

إن الطرف الثالث المقصود هنا ليس فيه شيء من الزهد (الصوفية) أو الميتافيزيقا (ولو أنه كان قادراً على التجسد فيهما، حسب تصورات معينة للعالم)، إنه لحظة مكونة في كل الملفوظ، وعند التحليل المعمق قد يتم الكشف عنه فيه، فالأمر يتعلق بطبيعة الكلمة التي تسعى دوماً إلى الظفر بالاستماع وتبحث عن الفهم الاستجابي، ولا تكتفي بفهم ما قد يحدث على الفور، إنها تتجه دوماً نحو الأمام (بشكل غير محدود).

ليس هناك بالنسبة للكلمة (وبالتالي بالنسبة للإنسان) ما هو أكثر رعبا من انعدام الاستجابة irresponsivité، (أي انعدام الجواب la réponse) ـ non فحتى الكلمة التي نعرف مسبقاً أنها كاذبة، ليست كاذبة مطلقاً وهي تقتضي دائماً طرفاً يفهمها ويبررها، ولو على الشكل التالي: "أيا كان مكاني فإنه سوف يكذب". لقد كان كارل ماركس K.Marx يقول: "إن الفكرة لا تصبح حقيقية بالنسبة للآخر، وبالتالي بالنسبة للذات إلا عندما تكون ملفوظة في كلمة، غير أن هذا "الآخر" هو آخر مباشر (متلقي ثاني). في بحثها عن الفهم الاستجابي تذهب الكلمة إلى أبعد من ذلك.

إن الاستماع، بصفته تلك، يقيم علاقة حوارية، فالكلمة تسعى إلى الاستماع، إلى الفهم، إلى الإجابة وتريد بدورها أن تجيب عن الإجابة، وهكذا إلى ما لا نهاية. إنها تدخل في حوار ليس فيه للمعنى نهاية، (رغم أنه قد يتم توقيفه مادياً بهذا المساهم أو ذاك) ومع ذلك فإن الغايات المادية والإجرائية للكلمة، وقدرتها في التركيز على موضوعها، لا تضعف قطعاً من جراء ذلك، فكلا المبدأين وجهان لعملة واحدة، مرتبطان بشكل لا منفصل، ولا تحصل القطيعة بينهما، إلا بالنسبة للكلمة التي نعرف مسبقاً أنها كاذبة، وبعبارة أخرى بالنسبة للكلمة المخادعة (القطيعة بين الغاية المادية والغاية الهادفة إلى الاستماع، إلى الفهم).

الكلمة التي تخشى الطرف الثالث والتي لا تبحث عن من يعترف بها سوى في المباشرة (ولا تبحث عن الفهم الاستجابي إلا على مستوى محدود من العمق)، لدى متلقين مباشرين.

مقياس مستوى العمق، بصفته مقياس أساسي للمعرفة في العلوم الإنسانية، الكلمة، إذا لم تكن كذباً (مسبقاً) فهي بلا عمق، ينبغي أن تعتبر الكلمة في العمق وليس في الطول أو في العرض، الكلمة وعالمها المصغر (Micro –monde).

الملفوظ (الإنتاج اللفظي) باعتباره كلا فردياً وفريداً من الناحية التاريخية، لا يقبل إعادة الإنتاج.

إن قولنا هذا لا يقصي، بالتأكيد، قيام نمذجة أسلوبية تأليفية للإنتاجات اللفظية. فهناك أجناس الخطاب (من قبيل الخطاب اليومي، والبلاغي والعلمي والأدبي، الخ). إن أجناس الخطاب هي عبارة عن أنماط نموذجية في عملية بناء الكل اللفظي. فأنماط الجنس هذه قد تتميز عن نمط الجمل اللساني، مبدئياً.

نستطيع إعادة إنتاج وحدات اللسان بصفته موضوعاً للمعرفة بالنسبة للسانيات، إلى أقصى حد ممكن، ولمرات عديدة، بواسطة عدد غير محدود من الملفوظات (وهذا يشمل كذلك أنماط الجمل القابلة لإعادة الإنتاج. صحيح أن وتيرة إعادة الإنتاج تختلف حسب الوحدات (الأقوى فيها هي المكونات الصوتية الصغرى (الفونيمات) والأضعف، أي الجمل). وبفضل إعادة الإنتاج هذه تتشكل وحدات اللسان وتقوم بوظيفتها. وكيفما كان تعريفنا وتحديدنا للعلاقات القائمة بين هذه الوحدات القابلة لإعادة الإنتاج (التعارض، الاستبدال، التوزيع، الخ) فإنها لا تستطيع أن تكون حوارية لأن وظيفتها اللسانية تلغى جراء ذلك.

إن وحدات التبادل اللفظي ـ كل الملفوظ ـ هي غير قابلة لإعادة الإنتاج (ولو كان بإمكاننا الاستشهاد بها)، إنها متصلة فيما بينها بعلاقة حوارية.

# الدراسات الأدبية اليوم

سألتني هيئة تحرير مجلة "السلام الجديد" رأيي في الوضع الراهن للبحث داخل حقل الأدب.

طبعاً، لا يمكن أن يكون الجواب عن هذا النوع من الأسئلة جازماً وأكيداً، إذ عندما نصدر حكماً عن الزمن الذي نعيشه نكون عرضة للخطأ بمعنى أو بآخر، ومع ذلك سأحاول تقديم الإجابة عنه.

يتوفر علم الأدب عندنا على وسائل هامة، لدينا ثلة من الباحثين الجادين، من بينهم شباب موهوب جداً ولدينا تقاليد علمية كبيرة سواء في الماضي (بوتبنيا، فيسلوفسكي Potebnia, Veselovski أو في الوقت الراهن (تينيانوف، طوماشفسكي، ايخنباوم، غوكوفسكي Eikhenbaum, Gukovski , Tynianov, Tomachevski) على سبيل المثال لا الحصر، كما نتوفر على ظروف خارجية مواتية (من معاهد بحث وفرق عمل وتمويل ووسائل النشر)، لكن خلال العشرية الأخيرة لم يستثمر البحث الإمكانات الممنوحة له ولم يستجب لما يحق لنا استلزامه منه. ومع انعدام الطموح لم يسمح أي استكشاف بوضع القضايا العامة من منظور جديد ولم يتم إخراج ظواهر خاصة إلى النور داخل هذا الفضاء الشاسع الذي هو الأدب ولم يتم الانخراط في صراع جاد ومفيد للدفاع عن نظرية ما، ما يهيمن في البحث هو شيء يشبه الخوف من المخاطرة،

الخوف من المخاطرة أمام فرضية ما، بيد أن علم الأدب علم فتي لا يتوفر على مناهج صلبة ومختبرة بالممارسة كما الشأن بالنسبة للعلوم الحقة، ومن جراء ذلك فإن غياب أدنى مواجهة بين النزعات والخوف إزاء أدنى فرضية يقودان إلى هيمنة الوثوقية والمسكوكات وهذه أشياء لاتنقص حقلنا الأدبي.

هذا بصفة عامة ما يميز بحثنا في الوقت الراهن، على أن الميزة العامة، ليست صحيحة دوماً، في أيامنا هذه تصدر مؤلفات مفيدة تتمتع بأهمية خاصة تلك التي تدرس تاريخ الأدب، وتصدر كذلك دراسات متخصصة هامة ومتعمقة. وأخيراً هناك أحداث كبرى لا تخصها الميزة العامة المذكورة سابقاً، وأعني هنا مؤلفات مثل "الغرب والشرق" لـ ن ـ كونرادN. Konrad، شعرية الأدب الروسي القديم لـ د. ليخاتشيف D.Likhatchev وأبحاث في الأنساق السيميائية التي نشرت في أربع طبعات (مدرسة باحثين شباب يشرف عليها ج.م. لوتمان J.M.Lotman) وكذلك أحداث مشرقة أخرى طبعت السنوات الأخيرة وربما يسمح المجال في هذه الصفحات بالعودة لهذه الأعمال.

أما عن رأيي في المهام ذات الأولوية التي يجب على علم الأدب التكفل بها فسأكتفي بالإشارة إلى اثنتين منها لاتخصان سوى أدب الفترات السابقة المكتملة وتكون النظرة المقدمة عنها عامة، وسأترك جانباً المشاكل التي تضعها دراسة الأدب المعاصر والنقد الأدبي مع العلم أن الأمر يتعلق بحقول هي على قدر كبير من الأهمية والاستعجال. لقد احتفظت بهاتين المهمتين التي أنوي التطرق إليهما لأنهما وصلتا درجاتهما من النضج ولأنهما سبق وكانتا موضوعاً لعمل مثمر ينبغي مواصلته.

ينبغي على علم الأدب قبل كل شيء أن يوطد علاقته بتاريخ الثقافة، فالأدب جزء لا يتجزأ من الثقافة، ولا يمكننا فهمه خارج السياق الشامل الذي تشكله ثقافة ما لفترة ما، لن يكون بمقدورنا فصل

الأدب عن الثقافة، وبتجاوزها، ربطه مباشرة بالعوامل السوسيو اقتصادية كما جرت عليه العادة، إذ تؤثر هذه العوامل في الثقافة وبواسطة هذه الأخيرة فقط وفي اتصال معها تؤثر كذلك في الأدب، لقد تم ولمدة طويلة، إيلاء أهمية متميزة لمشكل تخصص الأدب، ينبغي الاعتراف بأن كل تخصص ضيق هو غريب كلياً عن التقليد العلمي بما يحتويه من فضائل، يكفي التذكير بانفتاح أفق دراسات بوتبنيا وفيسلوفسكي، وجرياً وراء إغراء التخصص تم تجاهل، وعن قصد، مشكل ترابط وتفاعل مختلف حقول الثقافة مع نسيان أن التخوم بين هذه الحقول ليست مطلقة وأن كل فترة ترسم تخومها بطريقتها الخاصة، وتم تجاهل أنه ليس بداخل الحقول المنغلقة على تخصصها الخالص بل عند معبر التخم بين حقول متميزة تعاش الظاهرة الثقافية بقوة وبإنتاجية كبرى.

لقد تعود البحث الانطلاق من مميزات الفترة التي تنتمي إليها الظواهر الأدبية قيد الدرس دون تمييزها في غالب الأحيان عن تلك التي تخص التاريخ عامة ودون إدخال أدنى تحليل اختلافي على الحقل الثقافي ولا على تفاعله مع الأدب، بالإضافة إلى أن هذه التحاليل تكشف عن غياب كلي للمنهاجية، ويختزل ما يطلق عليه الحياة الأدبية لفترة ما والذي تتم دراسته دون العودة إلى دراسة الثقافة، يختزل إذن إلى صراع سطحي بين نزعات أدبية، وعندما يتعلق الأمر بالأزمنة الحديثة (القرن 19 خصوصاً) تختزل تلك العملية إلى مبارزات لفظية بين مجلات وصحف غير ذات تأثير ملحوظ في أدب العصر. لم يتم استثمار التأثير المكثف الذي تمارسه الثقافة (أساساً ثقافة الطبقات الدنيا، الشعبية) والتي تحدد عمل مؤلف ولم يكشف عنه كليا. إن خطوة من هذا القبيل تسد الباب نحو عمق الأعمال الكبرى ويأخذ الأدب شكل شيء غير دال وطائش. لقد بدت المهمة التي أتحدث عنها، مع المشاكل المرتبطة بها (مشاكل تخوم عصرها تم تصوره كمجموع ثقافي ومشكل نمذجة الثقافات

الخ) في كل تعقيدها عندما تعلق الأمر بمعالجة مشكل الأدب الباروكي Baroque في البلدان السلافية، وخصوصا، عندما مس الصراع (الذي فقد شيئاً من راهنيته) عصر النهضة والهومنسية في بلدان الشرق، هنا كانت الحاجة ماسة جداً للقيام بدراسة معمقة للروابط التي تصل الأدب بثقافة عصر ما.

تشهد الأعمال المذكورة سابقا بالنظر إلى قيمتها والتي رأت النور خلال السنوات الأخيرة (كونراد، ليخاتشيف، لوتمان ومدرسته) ومهما تنوعت من حيث مبادئها المنهاجية، تشهد إذن عن نفس الهاجس ألا وهو عدم الفصل بين الأدب والثقافة والبحث عن فهم الحدث الأدبي في اختلافيته داخل المجموع الذي تشكله ثقافة عصر ما. نؤكد على أن الأدب ظاهرة معقدة جداً وأن البحث داخل الأدب علم فتي جدا، ولن نستطيع الاستفادة من منهاجية ما تكون بمثابة الحل الخارق. إن لتنوع المناهج ما يبرره، بل هو ضروري حينما تبرهن هذه النماذج عن الجدية، وتكشف مظاهر جديدة داخل الحدث الأدبي المدروس حينما تسهم في تعميق فهمه.

ليس من المرغوب فيه دراسة الأدب باستقلال عن المجموع الثقافي لعصر ما ولكن من الخطير أكثر حصر الأدب داخل العصر الذي شهد إبداعه، داخل ما يمكن تسميته "راهنيته"، هناك نزوع لشرح كاتب ما وعمله انطلاقاً من راهنيته ومن ماضيه القريب (عموماً في حدود العصر كما نفهمها)، إذ يهيمن الخوف من المغامرة داخل الزمن والابتعاد عن الظاهرة المدروسة. بيد أن كل عمل يضرب بجدوره في الماضي البعيد، فأعمال الأدب الكبرى تستغرق قرونا كي ترى النور وفي الوقت الذي تظهر فيه لا نجني سوى الثمرة الناضجة الناجمة عن عملية مخاض بطيء ومعقد. إن الاكتفاء بفهم وشرح عمل ما انطلاقاً من الظروف التي أعدها العصر وانطلاقاً من الظروف التي سوف يعدها العصر المجاور. إن ذلك يعني الحكم نهائياً على

أنفسنا بعدم القدرة على اقتحام أعماق المعنى وإلى الأبد. إن حصر عمل ما في عصره لا يسمح أيضاً بفهم حياته المقبلة الموعودة في القرون الموالية، وهذه الحياة تكون مفارقة، إن العمل يفجر حدود زمنه، إنه يعيش داخل القرون، بصيغة أخرى، داخل الزمنية الكبرى وهكذا ليس من النادر أن تكون هذه الحياة (وهذا صحيح دوماً بالنسبة لكل عمل عظيم) أكثر كثافة وأكثر وزنا من أزمنة راهنيته، وبشكل مختصر جداً نقول، إذا دعت الضرورة إلى إرجاع دلالة عمل أدبي ما إلى الدور الذي لعبه في الصراع ضد العبودية (هكذا ينظر إلى الأمور في التعليم الثانوي) فإن هذا العمل سيفقد كل دلالته مع اختفاء العبودية وذيولها بيد أن العمل يكتسب من ذلك دلالة أقوى، وبصيغة أخرى فهو يدخل في الزمنية الكبرى، لن يكون بمقدور عمل أن يحيا في القرون الآتية إذا لم يمتح من القرون الماضية. وإذا ولد العمل الأدبي في شموليته في الحاضر الراهن وإذا لم يشكل استمراراً للماضي ولم يرتبط به في العمق، فإنه لن يقو على الحياة في المستقبل: إن كل ما ينتمي للحاضر فقط يموت مع موت الحاضر، إن الحياة التي يعيشها عمل ضخم في العصور اللاحقة له والقريبة منه والبعيدة عنه، هي من قبيل المفارقة كما قلنا، إذ يغتني العمل عبر سيرورة حياته اللاحقة بدلالات جديدة وبمعنى جديد. إذ يتجاوز العمل نفسه ويتجاوز ما كانه في العصر الذي شهد إبداعه. يمكن القول إن شكسبير نفسه ومعاصروه لم يعرفوا "شكسبير العظيم" الذي نعرفه اليوم، إن تصنيف شكسبير داخل العصر الإليزابيثي أمر مستحيل. لقد صرح بييلينسكي BIELINSKI إذاك أن كل عصر يكشف باستمرار شيئاً جديدا في أعمال الماضي الكبرى، ماذا يعني ذلك؟ هل نضيف من عندنا إلى أعمال شكسبير؟ هل ندخل عليها ما لم يكن فيها؟ هل نعمل على تحديثها؟ هل نحرفها؟ التحديث والتحريف، ذلك ما قمنا به باستمرار وسوف نقوم به دائما. وهذا ما لم يسهم قط في علو كعب شكسبير، إن شكسبير كبير فعلاً بفضل ما وجد ويوجد في عمله، لكن هذا ما لم يستطع لا هو ولا معاصروه إدراكه وتقييمه في السياق الثقافي للمرحلة.

قد توجد ظواهر المعنى بصورة خفية وبشكل محتمل ولا تظهر إلا في سياق معنى يسهم في اكتشافها داخل ثقافة العصور اللاحقة. إن خزائن المعنى التي أودعها شكسبير أعماله قد تبلورت وتراكمت خلال قرون بل عشرات القرون، لقد كانت مختبأة في اللسان وليس اللسان المكتوب بل في طبقات اللسان الشعبية والذي لم يقحتم الأدب بعد، قبل شكسبير كانت مختبأة في تنوع أجناس وأشكال التواصل اللفظي، وخلف الأشكال القوية للثقافة الشعبية (وبالأساس في شكلها الكرنفالي) التي تكونت خلال عشرات القرون، في أجناس الفرجة المسرحية (الغرائب والطرائف والمضحكات الخ) وفي المواضيع التي تعود إلى عصر ما قبل التاريخ القديم وأخيرا، في أشكال الفكر. كان شكسبير، كأي فنان، يبني عمله انطلاقا من أشكال مثقلة بالمعنى، ملآى بهذا المعنى، وليس انطلاقاً من عناصر ميتة، من حجارة مركبة كلياً، فحتى الحجارة تتوفر على شكل فضائي محدد، وبالتالي فهي بين يدي البناء تعبر عن شيء ما، إنها بالأساس تلك الأجناس التي تتوفر على دلالة خاصة. وتعمل الأجناس (سواء تعلق الأمر بالأدب أو باللسان) على امتداد القرون التي يستغرقها وجودها، على مراكمة أشكال الرؤية إلى العالم وأشكال الفكر، فإذا كان الكاتب ـ الصانع يوظف الشكل بوصفه كليشيها خارجيا، فإن الفنان العظيم يوقظ احتمالات المعنى المترسبة فيه. لقد استثمر شكسبير ومرر من خلال أعماله مكنونات ضخمة لمعنى محتمل لم يكن من الهين في عصره الكشف عنها ولا فهمها في شموليتها، إن المؤلف ومعاصريه يرون ويفهمون ويقيمون قبل كل شيء ما هو قريب جداً من راهنهم الحاضر، إذ إن المؤلف أسير عصره وراهنيته، والأزمنة اللاحقة عليه تعمل على تخليصه من هذا الأسر وهدف علم الأدب الإسهام في مثل هذا التخليص.

ما ذكرناه للتو لا يعني تجاهل الفترة المعاصرة للكاتب والزج بعمل ما في الماضي أو إسقاطه على المستقبل بل إن الراهنية تحتفظ بكامل

أهميتها الحاسمة وذلك لعدة أسباب لا يسع التحليل العلمي سوى الاعتماد عليها وفي تطويراته اللاحقة عليه الرجوع إليها قصد التحقق. يظهر العمل الأدبي، كما رأينا أعلاه، أساساً من خلال التمييز الذي يتم داخل المجموع الثقافي للعصر. ولا تظهر شمولية المعنى إلا في الزمنية الكبرى.

لا ينبغي لثقافة عصر ما أن تنغلق على ذاتها مهما توغلت في الزمن، كما لو تعلق الأمر بمادة مكتملة ومنتهية كلياً وضاربة في القدم بلا رجعة وفانية. إن أفكار شبينغلر SPENGLER، حول العوالم الثقافية المغلقة والمنتهية، تستمر في ممارسة تأثير قوي على الباحثين في حقول التاريخ والأدب حتى أيامنا هذه وتستوجب هذه الأفكار تصويبات جادة. لقد كان شبينغلر يتمثل ثقافة عصر ما في شكل دائرة مغلقة، بيد أن وحدة الثقافة وحدة مفتوحة، كل وحدة من هذه الوحدات (العصر القديم مثلاً) ودون فقدان أصالتها، تنضوي، ولو بشكل غير مباشر، داخل سيرورة فريدة يمثلها تطور الثقافة الإنسانية، تضم كل ثقافة احتمالات المعنى اللامحصورة والتي لم يتم الكشف عنها وتفسيرها واستثمارها في الحياة التاريخية لهذه الثقافة، لم يعرف العصر القديم شيئاً عن نفسه، لا شيء من ذلك العصر القديم الذي نعرفه نحن. كانت هناك نكتة يحكيها تلامذة المدارس: كان اليونانيون القدامى يجهلون ما هو جوهري فيهم إذ لم يعرفوا أنهم يونانيون قدامى، ولم يطلقوا على أنفسهم ذلك الاسم، والحقيقة أن للفاصل الزمني الذي حول اليونانيين إلى يونانيين قدامى دلالة تحويلية كبرى. يتسم هذا الفاصل بالكشف عن قيم جديدة دوما، قيم معنى لم يعرفها اليونان من قبل رغم أنهم هم من أبدعها، لقد استطاع شكسبير الذي أظهر تحليلاً ممتعاً للثقافة القديمة، الكشف عن أغوار جديدة للمعنى. أكيد أنه أضاف من عنديته لكنه قام بذلك للحصول على مجموع تام وأكثر كمالاً ، وهو بذلك قد أسهم في مهمة سامية تتجلى في تخليص العصر القديم من أسره في زمنه الخالص.

نؤكد هنا أن الأمر يتعلق بطبقات عميقة تنغلق على معنى وضع من طرف ثقافات العصور السابقة وليس بتوسيع معرفة فعلية أو مادية يمكن تكوينها عنها، على ضوء الإفادات اللاحقة التي نحن ندين فيها للحفريات الأركيولوجية، وللكشف عن نصوص جديدة ولتحسين قراءتها ولإعادة تشكيلها إلخ. وهذه قوالب جديدة للمعنى، لحمة المعنى إذا أمكن القول. بيد أن في حقل الثقافة لا يوجد تخم مطلق بين اللحمة والمعنى: لا تنشأ الثقافة انطلاقاً من عناصر ميتة، والحجرة العادية، كما أسلفنا، تعبر بين يدي البناء عن شيء ما، من خلال شكلها الخاص، ونتيجة لذلك فإن الكشف عن قوالب مادية جديدة يدخل تصويبات على تصوراتنا للمعنى ويمكنه خلق وإبراز بنينة مجددة أساسية لهذه التصورات.

هناك فكرة متجدرة لكنها محدودة وبالتالي فهي خاطئة، فكرة مفادها أنه إذا أردنا فهم ثقافة أجنبية فهماً جيداً، فينبغي علينا الانغراس فيها، وبعد نسيان ثقافتنا، النظر إلى العالم بواسطة هذه الثقافة الأجنبية، إنها فكرة محدودة كما قلت، أن ننغرس داخل ثقافة أجنبية وأن نتأمل العالم عبر منظارها، فليكن! إنها لحظة ضرورية أثناء عملية فهم ثقافة ما، لكن إذا كان ذلك يعني اختزال الفهم إلى هذه الخطوة الوحيدة فقط فإنه لن يمنح سوى نسخة أخرى لهذه الثقافة الأجنبية المعينة ولن يشمل أي شيء فيه جدة وغنى. إن الفهم الفاعل لا يستغني عن نفسه، عن مكانه الخالص في الزمن وعن ثقافته الخاصة، وهو لا ينسى شيئا، وبالنسبة للفاهم le comprenant فإن الأهم في عملية الفهم هو تموضعه الخارجي الخاص في الزمن وفي الفضاء وفي الثقافة إزاء ما يريد فهمه وهذا يخص كذلك المظهر الخارجي وضبطه بفعل تموضعه الخارجي ولكونه آخر. إن التموضع الخارجي في حقل الثقافة هو بمثابة المحرك الأكثر قوة للفهم. لا تبرز الثقافة الأجنبية بكل كمالها وعمقها إلا بمنظار ثقافة أخرى مغايرة ولا تمنح نفسها بكل اكتمالها لأن هنالك

ثقافات أخرى سوف تأتي وسوف تفهم أكثر. يبرز المعنى بعمقه لأنه التقى واحتك بمعنى آخر، بمعنى أجنبي وينشأ بين الاثنين ما يشبه الحوار، يتغلب على الطابع المغلق والأحادي والمباطن للمعنى وللثقافة المأخوذين بمعزل الواحد عن الآخر، إننا نطرح على الثقافة الأجنبية أسئلة جديدة لم تطرحها هي ذاتها على نفسها، ونبحث فيها عن جواب لهذه الأسئلة التي هي أسئلتها وتجيبنا الثقافة الأجنبية كاشفة عن مظاهرها الجديدة وعن أغوار المعنى جديدة، إذا لم نتطارح أسئلتنا الخاصة فإننا ننقطع عن الفهم الفاعل لكل ما هو آخر وأجنبي (يتعلق الأمر طبعاً بأسئلة جادة وصادقة).

إن اللقاء الجدلي الحواري بين ثقافتين لا يعني انصهارهما واختلاطهما - كلتاهما تحتفظ بوحدتها الخاصة وبكليتها المنفتحة، وتغتني كل واحدة بالأخرى.

أما عن رأيي في التطور المقبل لعلم الأدب، أظن أن الآفاق مرضية جداً إذا توفرت لنا إمكانيات كبيرة، ما ينقصنا هو الطموح العلمي عند الباحث، وبدون ذلك الطموح لا جدوى من الاعتقاد بأننا سوف نرقى إلى الأعالي أو سنغوص إلى الأعماق.

# الدفاتر

## 1971 - 1970

لقد اخترقت السخرية كافة الألسنة (اللغات) وخاصة اللسان الفرنسي، اخترقت الكلمات والأشكال (وخاصة التركيبية منها)، لقد هدمت السخرية دورة الخطاب التضخيمية الثقيلة، إنها زحفت نحو كل الأمكنة وتم الاعتراف بكافة مظاهرها، بداية من السخرية الخفيفة، غير المدركة ووصولاً إلى الاستهزاء الصريح. لم يعد الإنسان المعاصر يطالب بشيء ولا يصرح بشيء، إنه أصبح يتكلم وهو يفعل ذلك بتحفظ، وتستمر الأجناس التصريحية في الفترات المكونة للرواية، فترات بارودية (محاكاتية ساخرة) أو شبه بارودية. إن لسان "بوشكين" يشهد على مثل هذا اللسان الحديث التحفظي والذي تخترقه السخرية بدرجات متفاوتة الاختلاف.

لقد اختفى المتكلمون من الأجناس الخطابية الراقية: من قساوسة وأنبياء ودعاة وقضاة ورؤساء الخ، وتم تعويضهم، كافة، بالكاتب، الكاتب البسيط الذي أصبح وريثاً لأساليبهم. إنه يؤسلبهم أحياناً (إذ يظهر بمظهر الداعية أو النبي، الخ)، أو يحاكيهم بسخرية، أحياناً أخرى، لكن يتوجب عليه إيجاد أسلوبه الخاص، أسلوب الكاتب، أما بالنسبة للشاعر المنشد وللراوي في الملحمة أو في التراجيديا (بالنسبة للقسيس عند ديونيزوس Dionysos)، وبالنسبة لشاعر البلاط، فإن مثل هذا المشكل لم يطرح في السابق، بل حتى المقام لم يمنح له ـ احتفالات من شتى الأصناف، شعائر، مأدبات. لقد كان للكلمة مقامها في المرحلة ما

قبل الروائية pré ـ romanesque: الاحتفالات من النوع الكرنفالي، أما الكاتب فقد كان محروماً من الأسلوب ومن المقام، إذ دخل الأدب مرحلة العتاقة المطلقة. والرواية المحرومة، في جوهرها، من أسلوب ومن مقام ليست جنساً، إذ عليها محاكاة جنس ميطا ـ فني معين: محكي الطباع والأخلاق، الرسالة، اليوميات الشخصية الحميمية، الخ.

كل اللغات الحديثة تتميز بطابع خاص، يتسم بالدقة والبساطة والديمقراطية. وبشيء من التحفظ يمكن القول إن كافة اللغات الحديثة (والفرنسية خاصة) هي وليدة أجناس شعبية وعامية، لقد تحددت كلها عبر سيرورة بطيئة ومعقدة لإفراغ كلمة الغير، هذه، الكلمة المقدسة، وبصفة عامة إفراغ الكلمة المقدسة ذات السلطة، القوية والشرعية. إن الكلمة البعيدة عن هذه التخوم المقدسة، التي لا يمكن تكسيرها، هي كلمة جامدة، رغم أن لها إمكانيات محدودة للتواصل والتأليف. الكلمة التي تكبح جماح الفكر وتحجره. الكلمة التي تستلزم التشيؤ الزاهد ولا تسعى للتطور والتصويب والإتمام. الكلمة المنبوذة من الحوار. هذه الكلمة التي لا يمكن لها إلا أن يستشهد بها داخل كافة الإجابات، دون القدرة، مع ذلك على أن تتمتع بصفة إجابات، أو أن تكون مساوية للإجابات الأخرى، مثل هذه الكلمة سوف يتم نشرها في كل مكان كي تحد وتوجه وتكبح جماح الفكر والتجربة الحية، إذ في خضم سيرورة مقاومة هذه الكلمة، وسيرورة تفريغ هذه الكلمة (بمساعدة مضادات شعبية) تشكلت اللغات الحديثة. تخوم كلمة الغير، إنها الآثار المحفورة في البنية التركيبية.

طبيعة الكلمة المقدسة، (ذات السلطة)، خاصة سلوكها في سياق التبادل اللفظي، في سياق الأجناس الفكلورية (الشفوية) والأدبية (جمودها وانعدام حواريتها، خصائصها التأليفية المحدودة، بصفة عامة، وخاصة في تشارك مع الكلمة العامية (غير المقدسة). ولا تصدر هذه الخاصية عن تحديد لساني، وإنما هي خصوصية ميطا ـ لسانية إذ تهتم الميطا ـ

لسانيات بمختلف الأشكال وبمختلف درجات غيرية (Altérité) كلمة الغير، وبمختلف صيغ سلوكها المميز لها (الأسلبة، الباروديا، السجال، إلخ)، الوسائل المستعملة لتفريغها خارج الوجود اللفظي. إن هذه الظواهر والسيرورات (من بينها سيرورة تفريغ كلمة الغير المقدسة) قد نجد تأثيرها المترسب في المظاهر اللسانية للغة، وخاصة في البنية التركيبية والمعجمية والدلالية للغات الحديثة، ينبغي على الأسلوبية ايجاد تطبيقها الخاص بها وعليها أن تتجسد في الدراسة الميطالسانية للأحداث الكبرى، (المتوارثة منذ القدم) التي شهدها الوجود اللفظي لدى الشعوب.

الصمت والصوت. إدراك الصوت (على خلفية الصمت. الصمت والخرس (غياب الكلمة) التوقف وبداية الكلمة. رج الصمت بالصوت هو من طبيعة فيزيولوجية وميكانيكية (ظروف الإدراك)، أما رج الخرس بالكلمة فيرتبط بالشخص وبالفكر. إنه عالم مغاير، في الصمت ليس للشيء أي صدى (ليس هناك ما يحدث صدى) في الخرس لا أحد يتكلم (ليس هناك من يتكلم)، لا يكون الخرس ممكناً سوى في العالم الإنساني (وممكناً للإنسان فقط) الصمت والخرس، إنهما ظاهرتان نسبيتان بالطبع.

الظروف المتحكمة في إدراك الكلمة وفي فهم ومعرفة العلامة، ظروف الفاعل الذي يفكر في فهم الكلمة، مكونات مدار فكري من نوع خاص، إنها مكونات بنية واحدة ومستمرة. مكونات مجموعة مفتوحة (وغير قابلة للانغلاق).

الفهم والاعتراف بوحدات الخطاب القابلة لإعادة الإنتاج، (أو وحدات اللغة)، والفهم ـ التفكير إزاء الملفوظ الذي لا يقبل إعادة الانتاج. يتم إدراك كل وحدة خطاب على صعيدين: على صعيد قابلية اللغة لإعادة الانتاج وعلى صعيد انعدام قابلية الملفوظ لإعادة الانتاج، إذ بواسطة الملفوظ تساهم اللغة في اللاتناسخ التاريخي وفي الكلية المفتوحة للمدار الفكري.

الكلمة كوسيلة (في اللغة) والكلمة باعتبارها موضوعاً للتفكير. الكلمة كموضوع للتفكير تنتمي لامبراطورية الغايات النهائية، الكلمة باعتبارها غاية قصوى.

كرنطوبية (Chronotopicité) تفكير الفنان (خاصة في الفن القديم)، إن وجهة النظر تعتبر كرنطوبية، بعبارة أخرى، تشارك في اللحظة الفضائية والزمنية. بم ترتبط وجهة نظر القيم؟ (الهرمية)، العلاقة بالأعلى وبالأسفل، كرنطوب الحدث، كرنطوب السارد وكرنطوب المؤلف (الطرف الأعظم) الفضاء الواقعي والفضاء المثالي في الفنون التشكيلية. فن الرسم المجسد فضائياً، فن رسم المسند la peinture de chevalet، فن الرسم يقع خارج الفضاء المبني هرمياً، يبقى معلقاً في الهواء.

اللهجة الأحادية المرفوضة (الجد). الثقافة المتعددة اللهجات. مدارات اللهجة الجادة، السخرية كشكل للخرس. السخرية (والضحك) الموظفة لتجاوز المواقف (والانتصار عليها)، والارتقاء أعلى منها. وحدها الثقافات الوثوقية (الدوغمائية) والسلطوية تكون جادة من جانب واحد. ليس في العنف ضحك. تحليل الشخصية الجادة. (الخوف أو التحذير). تحليل الشخصية الضاحكة. مكانة العاطفي المرضي. الانتقال من العاطفي إلى المتكلف. لهجة التحذير المجهولة في نبرة الصحفي الذي ينقل خبراً خطيراً. الجد يثقل المواقف الحرجة، التي لا مخرج لها، أما الضحك فهو يتعالى عليها. الضحك لا يعيق الإنسان بل يحرره.

الطابع الاجتماعي الكورالي في الضحك. توقه للجماعة، للشمولية. أبواب الضحك مشرعة في وجه الجميع. أما الحسرة والغضب والغيظ فهي أحاسيس أحادية الجانب. إنها تقصي المغضوب عليه، وتخلق غضبا مضادا، إنها تفرق، أما الضحك فهو يوحد، ولا يمكنه أن يفصل.

للضحك القدرة على الاتحاد بالانفعالات العميقة الحميمية (ستيرن، جان بول وآخرين). الضحك والاحتفال. ثقافة الأيام العادية، الضحك وامبراطورية الغايات النهائية. إن كل ما هو عظيم يتوفر على عنصر الضحك حتى لو صار مهدداً ومخيفاً ومفخماً، وعلى أية حال، محدوداً. الضحك يعطي الضوء الأخضر، يفتح الطريق.

الضحك المرح، المنفتح، الاحتفالي. الضحك المنغلق، السلبي كما في المهزلة، إنه ليس الضحك الضاحك. ضحك "غوغول" هو ضحك مرح. الضحك والحرية. الضحك والمساواة، الضحك يوفر التقارب، والألفة، الضحك، الاحتفال. الضحك، إما أن يكون أصليا أو لا يكون له أصل.

في ثقافة متعددة اللهجات يكون لنبرة الجدية ذاتها صدى مغاير، إنها تستفيد من ردود فعل خاصة بنغمة الضحك، إنها تفقد شموليتها وهيمنتها، إنها تتمم بواسطة سجل الضحك.

دراسة الثقافة (أو مجال من مجالاتها) على مستوى النسق وعلى مستوى الوحدة العضوية الأعلى، كوحدة مفتوحة، آتية، لا محددة، ولا حتمية، قادرة على الضياع، أو على التجديد، متعالية على ذاتها (متجاوزة لحدودها الخاصة) في فهم تعدد اللهجات - في "أوجين أونيغين" (انظر.ي لوتمان) - باعتبارها نقل للرموز (من الرومنطيقية إلى الواقعية)، فإنها ستفقد مظهرها الرئيسي، وهو المظهر الحواري، كما يحول حوار الأساليب إلى مجرد تعايش لمتغيرات شيء واحد ووحيد. إذ وراء الأسلوب هناك وجهة النظر الكلية لدى فردية كلية، إن الشفرة تقتضي محتوى تام من نوع معين، وتقتضي تحقيق الاختيار بين الشفرات، بالملموس.

إن الملفوظ (الانتاج اللفظي) بصفته كل، يأخذ مكانه داخل مدار جديد كلياً للتبادل اللفظي (باعتباره وحدة من هذا المدار)، ولا يقبل

الوصف أو التحديد القائمين بواسطة النماذج اللسانية وبصفة عامة، السيميائية، إنه مدار تنظمه قوانين خاصة وتتطلب دراسته منهاجية خاصة، وعلى الأصح، علماً خاصاً (مبحثاً علمياً). في تصورنا، لا يتحدد الملفوظ، باعتباره كلا، بمصطلحات لسانية (أو سيميائية)، إن مقولة النص لا تناسب ماهية كل الملفوظ le tout de l'énoncé.

لن يكون هنالك ملفوظ معزول، فالملفوظ يقتضي دوماً ملفوظات سابقة عليه ولاحقة له. إنه لم يكن أبداً الأول أو الأخير، إنه حلقة في سلسلة، ولا يمكن دراسته خارج هذه السلسلة، بين الملفوظات توجد علاقة لا يمكن تحديدها بمقولات ميكانيكية أو لسانية. إنها علاقة لا مثيل لها.

يمكن التغاضي عن المظاهر النصية المتعدية (العبر ـ نصية) إلا أنه لا يمكن التغاضي عن النصوص الأخرى المرتبطة بنص معين داخل سلسلة التبادل اللفظي. التشارك الداخلي. اللقاء بين وعيين داخل سيرورة فهم وتحليل الملفوظ. شخصنة العلاقة بين الملفوظات، . تحديد الملفوظ وتخومه.

الوعي الثاني والميطا لغة (اللغة الواصفة). الميطا ـ لغة ليست شفرة: أمام اللغة الموصوفة والخاضعة للتحليل يكون للغة سلوك حواري. موقع العالم التجريبي (المجرب) والملاحظ في نظرية الكوانطا. حضور هذا الموقع الفاعل يغير المقام كله وبالتالي نتائج التجريب، إن الحدث المتوفر على ملاحظ ولو بعيد، مختفي، وساكن، هو حدث مغاير بصورة مطلقة. (انظر "الزائر الغريب" لدى زوسيما Zossima). مشكل الوعي الثاني في العلوم الإنسانية (الأسئلة (في تحقيق ما) تغير وعي الأشخاص المستفسرين.

لا شمولية الوعي الثاني، أي لا شمولية وعي الذات / الفاعل الذي يفهم ويجيب: هناك وجود بالقوة داخل هذه الذات / الفاعل لما لا نهاية له من الأجوبة، والألسن والشفرات. لا نهائية بمواجهة لا نهائية أخرى.

بداية، هناك تمييز توفيقي يـأتي بعـده التـشارك، وبـدل الاسـتمرار في الكشف الايجابي عن نسبية الموقع الخاص ووجهة النظر الخاصـة (الحقيقـة الجزئية) هناك نزوع للرفض المطلق (التكذيب) والقـضاء علـى الخـصم، نحـو القضاء الكلي على وجهة نظر الآخر - وفي هذا هدر للطاقات.

لـيس هنـاك توجـه علمـي (مـا لم يتعلـق الأمـر بتوجـه أقـرب إلى الشعوذة) يحتفظ بشكله البدائي الثابت. لم تعرف كل العصور، في العلـوم الإنسانية، توجهاً واحداً ووحيداً (أما التوجه شبه المهيمن فقد كان دائمـاً موجوداً. إن الأمر لا يتعلق بنوع من النخبوية، إن انصهار كـل التوجهـات في توجه واحد ووحيد سوف يكون قاتلاً للعلم (إذا كـان العلـم فانيـا). إن التمييزات لا تفقد شيئاً إذا كانـت موسـومة بقـوة، لكـن ينبغـي أن تكـون توفيقية، دون خصومات وصولية. التشارك. التعرف على المناطق المتاخمـة، (إذ هنا، في العادة، تظهر التوجهات والمباحث الجديدة).

الحكم والشاهد. مع ظهور الوعي في العالم (في الوجـود) وربمـا منـذ ظهور الحياة البيولوجية (وربمـا أيـضاً فـالحيوان بـل والـشجرة والعـشب تحكم وتشهد)، فإن العالم يتغير جذرياً. الحجرة تبقـى حجـرة والـشمس شمس. لكن الحدث الذي يمثله الوجود في كله (اللامكتمل) يصير مختلفـاً تمامـاً، إذ علـى مـسرح الوجـود الأرضـي تـدخل لأول مـرة، الشخـصية الرئيسية الجديدة: الحكم والشاهد. أما الشمس رغـم أنهـا تظـل ماديـة، فهي تصير مغايرة، لأنها كانت تعي نفسها كحكـم وشـاهد. لقـد توقفـت عن أن تكون فقط وكفى. بل عملت على أن تكون بـذاتها ولـذاتها (ظهـور هذه المقولات للمرة الأولى) وللآخر، لأنها انعكست في وعي الآخر (الحكـم والشاهد)، وبفضل ذلك تحولت في ماهيتها واغتنت وأخذت شـكلاً جديـداً (لا يتعلق الأمر بنوع من "الأقنومية" Hypostasie.

لا ينبغي فهم الأشياء بالطريقة التالية: لقد صار الوجـود (الطبيعـة) يعي نفسه عبر الإنسان، ويلتقط انعكاسـه الخـاص. في مثـل هـذه الحالـة

سوف يبقى الوجود وحيداً مع نفسه، بل وسيتضاعف من ذاته، وسيبقى منعزلاً، وحيداً كما كان العالم قبل ظهور الوعي ـ الحكم والشاهد)، قطعاً لا، لقد ظهر شيء جديد كلياً، ظهر الوجود ـ الأعلى existence ـ Sur. في هذا الوجود ـ الأعلى لم تبق هناك ذرة وجود، بل إن الوجود كله يحيا لهذا الوجود ـ الأعلى وفيه.

نجد مثيل ذلك في الوعي الذي يكتسبه الإنسان عن ذاته، هل هناك التحام (تصادف) بين الذات الواعية والموضوع المدرك بالوعي؟ بعباراة أخرى، هل يبقى الإنسان، وجهاً لوجه مع نفسه، أي وحيداً؟ ألا يتحول هذا الحدث ـ في ماهيته ـ الوجودي بالنسبة للإنسان؟ وهذا ما يحدث بالفعل. إننا نشهد ظهور شيء جديد تماماً. إنسان ـ أعلى، أنا ـ أعلى، بصيغة أخرى، حكم وشاهد على كل الإنسان، كل الأنا. وبالتالي ظهور للإنسان وللأنا، بل ظهور الآخر. انعكاسي في آخر ملموس يجب علي عبوره للوصول إلى "أنا لأجل أنا" (هل يمكن لهذا الـ "أنا لأجل أنا" أن يكون وحيداً؟) الحرية المطلقة لهذا الأنا، لن تستطيع هذه الحرية تغيير الوجود في ماديته، (هل بإمكانها إرادة ذلك؟) إنها لن تغير سوى معنى الوجود (الاعتراف به، منحه حقه في الوجود، الخ). إنها حرية الحكم والشاهد. إنها تجد تعبيرها في الكلمة، والحقيقة والحب لا يخصان الوجود كوجود وإنما الوجود كما نعرفه وكما نسميه.

مشكل الحرية النسبية. بصيغة أخرى، حرية تعمل في الوجود وتغير مكوناته دونما المس بمعناه، مثل هذه الحرية تغير الوجود في ماديته وقد تصير عنيفة لأنها انفصلت عن المعنى وصارت قوة مادية خام. إن الابداع يرتبط دوماً بتغيير المعنى ولن يصير قوة مادية خام.

لنفترض أن الشاهد يستطيع فقط رؤية ومعرفة جزء صغير من الوجود، فإن ذلك لا ينفي أن كل الوجود الذي لم تتح له رؤيته ومعرفته قد تغير في صفته (وفي معناه) كي يصير وجوداً غير معروف وغير مرئي. وبالتالي لم يعد ذلك الوجود كما كان في السابق بدون علاقة بالشاهد.

إن كل ما يتعلق بـي، بدايـة مـن اسمـي الـذي يتـسرب إلى وعيـي، يأتيني من العـالم الخـارجي، مـن أفـواه الآخـرين (مـن الأم)، ويمـنح لـي بلهجتهم، بالنبرة الانفعاليـة لقيمهم. إنـي أعـي نفـسي، في الأصـل، مـن خلال الآخرين، إذ من عندهم أتلقى الكلمة والشكل والنبرة التي ستـستعمل في التكوين الأصلي للصورة التي سوف أكونها عن نفسي. وتـستمر بعـض عناصر الصبا في وعي الذات من قبيل ("هل كان بإمكـان أمـي أن تحـبني مثل ..."). حتى أيامنا الأخيرة. إدراك وتمثيـل الـذات والجـسم والوجـه والماضي بنبرة مرهفة، ومثلما يتـشكل الجـسم في الأصـل في بطـن (جـسم) الأم فإن وعي الإنسان يصحو ليجد نفسه مكسواً بوعي الغير، إذ فيما بعد نشرع في اختزال ذاتنا إلى كلمات ومقولات محايدة، نشرع في تحديد ذاتنا كإنسان في استقلال تام عن العلاقة بالذات وبالآخر.

هناك ثلاثة أنواع من العلاقات:

1- العلاقة بين المواضيع (objets): العلاقـة بـين الأشـياء، بـين الظواهر المادية والظواهر الكيميائية، العلاقة السببية والرياضية، والمنطقية واللسانية، الخ.

2- العلاقة بين الذات والموضوع.

3- العلاقـة بـين الـذوات ـ علاقـة مفـردة، شخـصية، العلاقـة الحوارية بين الملفوظات، العلاقة الأخلاقية وبهـا تـرتبط علاقـات المعنـى اللاشخصي، العلاقات بين الأوعاء، بين الحقائق، من تفاعل وأمر وحـب وكراهية وكذب، وصداقة واحـترام واعجـاب وثقـة وتحـدي، الخ. إذا تم إبطال تشخيص علاقة ما (بين الملفوظات والأساليب في مقاربـة لـسانية أو غيرها) فإنها تصنف في النوع الأول من العلاقات، ومن جهـة أخـرى فـإن لا تشخيص العلاقة بين الأشياء (الموضوعات) يصنفها في النوع الثالث مـن العلاقات. التشيؤ واللاتشخيص. والانتقال من نوع إلى آخر مـن العلاقـات

وخلطهـا، مثلاً ينـاقش الناقـد المؤلـف أو الشخـصية الـتي يـشرح في الآن نفسه، على أنه محـدد سـببياً مـن كـل جوانبـه (اجتماعيـا وسـيكولوجيا وبيولوجيـا)، إن لـوجهتي النظـر مـا يبررهمـا، لكـن في حـدودهما معـاً والمحددتين منهاجياً، شرط عدم خلطهما. إذ لا يمكننا منع الطبيـب مـن الاشتغال على جثث بدعوى أن عليـه معالجـة الأحيـاء، لا الأمـوات. إن التحليل الجامد يجد ما يبرره تماما داخـل حـدوده الخاصـة، كلمـا فهـم الانسان بأنه محدد (مشيؤ) كلما اقترب من فهم وتحقيق حريته الحقة.

يبدو بيتـشورين Petchorine بكـل تعقـده وتناقـضاته مقارنـة مـع سطافروغين Stavroguine مثل كائن كامل وساذج، لم يـذق ثمـار شـجرة المعرفة. لم يكتب لأي بطل من أبطال الأدب الروسـي، قبـل دوستويييفـسكي تذوق شجرة معرفـة الخـير والـشر، ولهـذا وفي إطـار الأدب الروائـي فـإن الـشعر الفطـري والكامـل، والغنائيـة، والمـشهد الـشعري كانـت جميعهـا ممكنة، الأبطال (قبل دوستويييفسكي) كـان بمقـدورهم الوصـول إلى أجـزاء من الجنة الأرضية التي طرد منها أبطال دوستويييفسكي بصفة نهائية.

ضـيق الآفـاق التاريخيـة لعلـم الأدب، إذ يـتم الاكتفـاء بالمرحلـة الأقـرب، الـتردد (المنهـاجي) في تحديـد مقولـة المرحلـة نفـسها. إذ يـتم شرحها انطلاقاً من المعاصرة، من الماضي القريـب (في حـدود "المرحلـة")، في المستوى الأول هناك الجاهز (التام)، في العصر القديم كان يـتم الإعـلاء من شأن الجاهز والتام، وليس من شأن التكـوين والتطـور. لا تـتم دراسـة البـذور (الماقبـل أدبيـة) لـلأدب، (في اللغـة وفي الـشعائر). الفهـم الـضيق "التخصيـصية" للاختـصاص. الممكـن والـضروري. مـن غـير المحتمـل الاسـتعانة بالـضرورة في العلـوم الإنـسانية إذ لا يـسعى العلـم سـوى إلى الكشف داخل العلوم الإنسانية عن ممكنات وتحقيق إحـداها. الاستنـساخ واللااستنساخ. آراء فيرنادسكي Vernadski في التطور التـاريخي البطـيء

للمقولات الأساسية، (ليس فقط في العلوم بل في الفنون أيضاً)، والأدب في فترته التاريخية، أو أوصل إلى الجاهز - كل شيء كان معداً - اللغات وأشكال الرؤية والفكر الأساسية، بيد أن هذه الأشكال تستمر في التطور ولو ببطئ في حدود مرحلة ما والحاذق هو من يتتبع أثرها). الصلة بين دراسة الأدب والثقافة. (الثقافة، ليس باعتبارها جمعا من الظواهر ولكن كمجموع)، وهنا تكمن قوة فيسلوفسكي Veselovski (في السيميائيات). فالأدب جزء لا يتجزأ من المجموع الثقافي، يستحيل فصله عن باقي الثقافة لربطه مباشرة (بتجاوز الثقافة) بعوالم سوسيواقتصادية وغيرها، إن هذه العوامل تؤثر في الثقافة كمجموع وعبرها فقط ولاتصال معها تؤثر كذلك في الأدب. إن الحياة الأدبية جزء لا يتجزأ من الحياة الثقافية.

في العالم اللانهائي للأدب، قام العلم (والوعي الثقافي) في القرن 19 بعزل عالم صغير جداً، (قمنا بتضييقه أكثر)، ويكاد الشرق يكون غائباً منه تماماً. إن عالم الثقافة والأدب، في جوهره، هو عالم لا محدود أيضاً مثل الكون (إننا لا نتحدث هنا عن امتداده الجغرافي الذي هو في هذه الحالة محدود) وإنما نتحدث عن أعماقه من حيث المعنى التي لا يمكن سبر أغوارها مثلما هو الحال بالنسبة لأعماق المادة. التعدد اللانهائي لتوليد الأفكار، للصورة، للتوليف التشخيصي للمعنى، لمادة البناء وللفكرة المتكونة لدينا عنها. لقد ضيقنا كل ذلك، بفضاعة، إثر انتقائيتنا وجراء تحديث كل ما تم انتقاؤه، إننا نعمل على تفقير الماضي دون اغتنائنا منه، بذلك إننا نضيق الحياة من حولنا حد الاختناق ونحن سجناء لأفكار ضيقة، مزيفة ومنمطة.

إن المسالك الكبرى لتطور الأدب، هي التي هيأت ظهور هذا الكاتب أو ذلك، أو هذه النزعة أو تلك على مدى القرون المختلفة ولدى الشعوب المختلفة).

ما نعرفه هو الكاتب ورؤيته إلى العالم، ومعاصرته. لقد تمت كتابة "أوجين أونيكين" خلال سبع سنوات، هي الأمور كذلك، بيد أن ما هيأها وجعلها ممكنة هي القرون (وربما آلاف السنين)، ومن بين الظواهر التي تطبع الواقع الأدبي فإننا بعيدون من تقدير ما يجعل الجنس جنساً، حق قدره.

مشكل النغمة في الأدب (الضحك والدموع). مشكل النمذجة (وحدة الموتيفات والصور العضوية). دلالة الدموع والحزن في رؤية إلى العالم معينة. المظهر الدامع للعالم. الشفقة. اكتشاف هذا المظهر عند "شكسبير" (توليفيته الخاصة بالموتيفات). شعائر الضعف والعجز، والطيبوية، الخ ـ الحيوان، الطفل، والمرأة المغلوبة والفض والمعتوه، الزهرة الصغيرة، وكل ما هو صغير. وهكذا دواليك. رؤية العالم الطبيعية ـ البراغماتية النفعية، الوضعية، تؤلف جميعها الخلفية الرمادية للجدية الأحادية اللون. تفقير النغمات في الأدب العالمي. نيتشه وحربه ضد الشفقة. شعائر القوة والنصر. الشفقة، تقهقر الإنسان الخ. لا يمكن للحقيقة أن تنتصر وتهزم. عناصر النزعة العاطفية عند "رومان رولان". الدموع (مثلها مثل الضحك) بصفتها مقام أعلى (عندما يكون الفعل الملموس مستحيلاً). الدموع هي ضد رسمية (والعاطفة كذلك). التفاؤل الرسمي. التبجح والتلوينات البورجوازية في النزعة العاطفية. الضعف والزلة، والابتذالية الذهنية. (إيما بوفاري" والشفقة التي تثيرها إزاء الحيوانات)، تفشي التصنع. النزعة العاطفية (السنتمنطالية) في الأشكال الغنائية وفي التميز الغنائي داخل الرواية. العناصر العاطفية في الميلودراما. العشق الفطري. العاطفي. "غوغول" والنزعة العاطفية. تورغنيف، غريغوروفيتش. الحياة العادية العاطفية. المدح العاطفي لحياة الأسرة (العائلة). عاطفة الشعر الغرامي. الحنو. الشفقة والعطف. النغمة النشاز. الجلاد العاطفي. التداعيات المعقدة في الفروسية وفي النزعة العاطفية، (ستيرن وجان بول وآخرين). مظاهر الحياة والإنسان التي لا يمكن التفكير فيها وتأسيسها إلا على ضوء

العاطفية. لا يمكن للعاطفي أن يكون شمولياً وكونياً إنه يضيق العالم، يجعله صغيرا، ويعزله. العاطفية المرضية في ما هو صغير وخاص. الطبيعة الضيقة للنزعة العاطفية. ألفونس دودي A.DAUDET. موضوعة "الموظف البسيط" في الأدب الرومسي. رفض معانقة العالم في امتداده الفضائي ـ الزمني. الانزواء في عالم مصغر لانفعالات الإنسان البسيطة، السفر بدون سفر (ستيرن). رد الفعل ضد البطولية الكلاسيكية الجديدة وضد عقلانية قرن الأنوار. شعائر العواطف، رد الفعل ضد الواقعية النقدية في غاياتها الكبرى. روسو والنزعة الفيرديرية (نسبة إلى (Werther) في الأدب الروسي.

النزوع المغلوط الذي يجعلنا نرجع كل شيء إلى الوعي، إلى حلول وعي الغير فيه (وعي الغير هذا الذي يشكل موضوعاً لفعل الفهم)، إيجابيات مبدأ التموضع الخارجي (الفضائي، الزمني، والمحلي). لا ينبغي النظر إلى الفهم على أنه تماهي واستبدال ذات بما يحتله مكان الآخر (ضياع المكان الخاص)، مثل نقل لسان قد يكون لسان الغير إلى لغتنا الخاصة، الذاتية.

فهم النص مثلما كان يفهمه صاحبه. يمكن للفهم (بل عليه) أن يكون أعلى منه. إن عملا ما (œuvre)، قوي، وعميق، يعد لاعتبارات شتى، عملا لا واعيا وحاملا لمعنى متعدد. إن الفهم يجعل العمل قابلا لأن يكمل بوعي ما، ويفصح عن تعدد معناه. إذ يتمم الفهم النص. إنه يتممه بطريقة فعالة ومبدعة. إن الفهم المبدع يعد استمراراً للفاعل المبدع، كما أنه يضاعف ثروات الإنسانية الفنية. تشارك الإبداعية عند الفاهم le comprenant. الفهم وحكم القيمة. أن نفهم من دون اصدار أحكام فذلك أمر مستحيل، إذ لا ينفصل الفهم عن حكم القيمة، بل يتم كل منهما في الآن نفسه ويشكلان فعلاً كاملاً. إننا نقارب العمل برؤية إلى العالم مكتسبة سلفاً، وانطلاقاً من وجهة نظر معطاة. إن هذه الوضعية تحدد إلى حد ما حكم القيمة وتتغير من جراء ذلك. إنها خاضعة لفاعلية

العمل الذي يدخل، دوما، شيئاً جديداً. إلا أنه في حالات الجمود الوثوقي لا يظهر أي جديد في العمل (إذ يكتفي الوثوقي بما صادفه في طريقه، ولا يمكنه الاغتناء به). أن نفهم فذلك لا يقصي إمكانية تغيير وجهة نظرنا، بل حتى التخلي عن وجهة النظر هذه. إن فعل الفهم يفترض صراعاً يتجلى رهانه في التغيير والاغتناء المتبادلين.

إن اللقاء مع كل ما هو عظيم ـ والمنظور إليه كلقاء مع ما يحدد ويرغم ويلزم ـ هو لحظة الفهم الأسمى.

إن اللقاء والتواصل ـ عند ك. ياسبيرز K.Jaspers ـ يثيران ويعمقان الفهم بالموافقة أو الرفض الفاعل (إذا لم يكن ذلك حتمياً بشكل وثوقي) هذه الموافقة (أو الرفض) التي تمنح كلمة الغير الصرامة والاستقلالية الكبرى، والتي تقصي الحلول والخلط المتبادلين. ضرورة القيام بالفصل الواضح بين وعيين وتفاعلهما وتعالقهما.

فهم العناصر المتناسخة وفهم الكل اللامتناسخ .التعرف على الجديد والمجهول، المنصهرين معاً، واللقاء معهما. (التعرف على المتناسخ والكشف عن اللامتناسخ. ينبغي عليهما الانصهار التام في فعل الفهم الحي. إذ تنعكس لا تناسخية الكل في أي عنصر من العناصر المتناسخة المساهمة في الكل (والذي قد نقول بصدده إنه لا متناسخ تناسخيا) .عندما نريد التعرف على المعلوم وحده والبحث عنه (هذا المعلوم الواقع مسبقا) فإننا نعرقل الكشف عن الجديد (الذي يشكل جوهر المجموع اللامتناسخ) وغالباً ما تصير صيغ الشرح والتأويل كشفاً للمتناسخ واعترافا بالمعلوم سلفاً، أما الجديد، إذا ما تم لمحه، فسوف يكون عبارة عن شكل مجرد وفقير يقصي، طبعاً، الشخصية الفردية لدى المبدع (المتكلم). إن المتناسخ والمعلوم ينحلان ويندمجان كلياً في الوعي المتلقي الذي لا يرى ولا يفهم (داخل الوعي) سوى وعيه الخاص الذي لا يغتني بشيء يذكر، إذ في الغير لا يرى سوى ذاته.

ونقصد بـ "كلمة الغير" (من ملفوظ وإنتاج لفظي) أي كلمة لأي فرد آخر، ملفوظة كانت أم مكتوبة، في لغتي (لغتي الأم) أو في أي لغة أخرى، بصيغة أخرى، أي كلمة أخرى غير كلمتي، بهذا المعنى، فإن كل الكلمات (من ملفوظات وإنتاجات لفظية ومن أدب أيضاً)، باستثناء كلماتي الخاصة، هي كلمات في ملك الغير. إنني أحيا داخل فضاء كلمات الغير. وحياتي برمتها تتلخص في توجيهي داخل هذا الكون، هذا الفضاء، والانفعال إزاء كلمات الغير. (قد تتعدد ردود الفعل هذه بصفة لا نهائية) بدءاً باكتسابي لها أثناء الصيرورة الموضوعة لضبط الكلام ضبطاً أصيلاً، وانتهاء باكتساب ثروات الثقافة الإنسانية (لفظية كانت أو غيرها). إن كلمة الغير تفرض على الإنسان إنجاز مهمة تتجلى في فهم هذه الكلمة، (ينبغي الإشارة إلى أنه لا وجود لهذه المهمة حينما يتعلق الأمر بكلمتي الخاصة بي، أو الموجودة في فهم خاص ومغاير). إن إعادة توزيع كل ما عبرت عنه الكلمة والتي تمنح كل كائن إنساني ينتمي إلى العالم الصغير المشكل من كلماتي الخاصة، والشخصية والتي يتم إدراكها بصفتها تلك، إنها تمثل الظاهرة الأولى للوعي الإنساني وللحياة الإنسانية، ومثل كل ما هو أولي وبديهي، فهي لم تدرس إلا لماما حتى الآن، ولم يتم الوعي بها إلا قليلاً، أو لم نكن واعين بها، على الأقل، في الماضي. ولهذا المبدأ أهمية كبرى. أهمية مثل هذه الظواهر بالنسبة للشخص، لـ "أنا" الإنسان (في لا تناسخيته). تظهر العلاقة المعقدة، بكلمة الغير في جميع مدارات الثقافة والنشاط، وتظهر في كل مظاهر حياة الإنسان، بدون أن تتم دراسة الكلمة المنظور إليها من زاوية هذه العلاقة، وكذلك الشأن بالنسبة لـ "أنا" المتكلم الموضوع داخل العلاقة نفسها).

تنقسم الكلمات بالنسبة لكل واحد منا إلى كلمات شخصية وكلمات غيرية، لكن التخوم بين هاتين المقولتين غير ثابتة، إذ عند التخوم ينشب الصراع الحواري العنيف. وهذه ظاهرة ننساها عندما ندرس اللغة ومختلف ميادين الإبداع الفكري، لأن هناك، بصفة مجردة، موقف الطرف الثالث

الذي نجسده في "الموقف الموضوعي" بصفته تلك، أو في "المعرفة العلمية"، ولموقف الطرف الثالث ما يبرره كاملاً، هناك حيث يمكن لفرد أن يتخذ مكان فرد آخر، هناك حيث الأفراد بدلاء بعضهم لبعض، وهذا أمر ممكن وله ما يدعمه في الحالة التي نبحث فيها عن حل لمشاكل لا تستدعي الفرد في كليته وفي لا تناسخيته، وبصيغة أخرى هناك حيث يتم تخصيص الإنسان، وهو يعبر فقط عن جزء منفصل عن كله وعن شخصه، هناك حيث تستبدل صفته (كمهندس أو كفيزيائي) بأناه.

إن استبدالاً من هذا النوع، للإنسان بإنسان آخر، وتجريداً مثل هذا لـ "أنا" و"أنت" (رغم أنهما قد لا يكونان ممكنان إلا في حدود معينة) هما ممكنان داخل حقل المعرفة العلمية المجردة والتفكير المجرد، فإذا كنا نتوفر في الحياة (التي تم تصورها كموضوع للتفكير المجرد) على الإنسان عامة، فإننا لا نتوفر في المعيش الحي للحياة سوى على ذلك الطرف الثالث، ليس هنالك سوى "أنا" و"أنت" و"هو"، إذ هنا فحسب تظهر وقائع أولى مثل كلمتي وكلمة الغير، وبصفة عامة الوقائع الأولى، التي لم تسمح لحد الآن بقيام معرفة (وتجريد معمم) ومن جراء ذلك لا تثير اهتمامها.

لقد تجاهلت العلوم الإنسانية، كليا، ذلك الحدث المركب المتشكل من اللقاء مع كلمة الغير، والتفاعل القائم من جراءه، (وهي ترتبط خصوصا بـ "علم الأدب")، إن موضوع العلوم التي تدرس الروح، يتشكل من "روحين" لا من "روح" واحد (المحلل والمحلل اللذين لا ينبغي لهما الانصهار في "روح" واحد) بل يتجلى موضوعها الحقيقي في التعالق والتفاعل بين الأرواح.

هناك محاولات لأجل فهم كلمة الغير في تفاعلها، بواسطة المقاربة التحليلنفسية وباعتماد "اللاوعي الجمعي"، إن ما يكشف عنه علماء النفس (وخاصة المحللون النفسانيون) ليس هو ما احتفظ به داخل اللاوعي (ولو كان

جمعياً) بل ما حدث سلفاً، وما ترسخ في ذاكرة اللغات والألسن، والأجناس والطقوس، وبالتالي، ما اخترق كلام وأحلام الإنسان (المحكيين المستذكرين بشكل واع) الإنسان بصفته كائن إنساني يتمتع بتكوين نفسي معين والموجود في حالة معينة). دور علم النفس ودور ما يسمى "علم نفس الثقافة".

في مرحلة أولى تتجلى المهمة في فهم العمل الفني (الأثر) كما فهمه مؤلفه نفسه، في حدود الفهم الخاص به، والتخلص من ذلك أمر عسير يتطلب، بصفة عامة، اللجوء إلى مادة بناء ضخمة.

في مرحلة ثانية، تتجلى المهمة في الاستفادة من التموضع الخارجي الزمني والثقافي (إدماج العمل الفني في سياق خاص (غريب عن المؤلف).

الفرق بين العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية. رفض فكرة التخم الذي لا يمكن تجاوزه. الإجراء التعارضي (ديلتي وريكرتDilthey et Rickert) تم تفنيده من قبل التطور اللاحق للعلوم الإنسانية. إن ادخال المناهج الرياضية وغيرها، هو سيرورة لا رجعة فيها، لكن في الوقت نفسه نشهد تطور ويجب أن تتطور ـ مناهج خصيصة، وبصفة عامة نشهد تطور التخصص (المقاربة الأكسيولوجية، القيمية مثلاً)، التمييز الدقيق بين الفهم والدراسة العلمية.

العلم المزيف، المبني على تبادل (حوار) غير معيش، بصيغة أخرى، في غياب المعطى الأول للموضوع الأصلي. درجات كمال هذا المعطى (معيش أصلي في الفن) وفي الدرجات الدنيا، سيكون للتحليل العلمي طابع سطحي بل مزيف، بالضرورة. ينبغي أن تصير كلمة الغير كلمتي الغريبة (أو كلمة غريبة هي في ملكي). المسافة (التموضع الخارجي) والاحترام. ويتحول الموضوع أثناء سيرورة التبادل الحواري الذي أحدثه إلى ذات (إلى أناي الآخر).

تزامنية معيش العمل الفني ودراسته العلمية. عمليتان لا يمكن فصلهما، رغم أنهما تمران بمراحل ودرجات متميزة، ليست تزامنية بالضرورة.

والمعنى عندي هو: كل ما هو جواب عن سؤال، إن ما لا يمثل جواباً عن سؤال لا معنى له.

إذ ما يمكننا فهمه، ليس فقط الفردية الوحيدة واللامتناسخة بل أيضاً فهم مبدأ العلية/ السببية الفردي)

المعنى المتجسد في جواب، المعنى يجيب دائماً عن سؤال. ما لا يجيب عن شيء يبدو فارغاً من أي معنى، ومنفصلاً عن الحوار. المعنى والدلالة. الدالالة منفصلة عن الحوار، لكنها منفصلة عمداً وعرفياً عن الحوار ومنسحبة منه، إنها تضم إمكان المعنى.

شمولية المعنى الذي يغطي العوالم والأزمنة.

والمعنى لا نهائي، إمكانا، ولكنه لا يتحقق إلا في اتصال مع معنى آخر، مع معنى الغير، والحالة هذه ما لم يكن في اتصال مع سؤال في الخطاب الداخلي لدى الفاهم، ينبغي عليه الاتصال دائماً بمعنى آخر لإظهار اللحظات الجديدة في لا نهائيته، (مثلما تظهر الكلمة دلالاتها في السياق فقط)، إن المعنى لا يتحقق من تلقاء ذاته إنه ينبثق من معنيين يلتقيان وينفصلان. ليس هناك معنى في ذاته، لا يوجد المعنى إلا لأجل معنى آخر، يتعايش معه. لا يوجد المعنى لوحده (منعزلاً)، وبالتالي ليس هناك معنى "أول" أو "أخير" لأن المعنى يوجد بين المعاني، إنه حلقة في سلسلة المعاني، التي تكون قادرة، لوحدها، في كلها، على تشكيل واقع قائم. في الحياة التاريخية تتسع هذه السلسلة إلى مالا نهاية له، وبفضل ذلك تتجدد كل حلقة من هذه الحلقات" دائماً وأبداً، وتولد من جديد إذا جاز القول.

النسق اللاشخصي في العلوم (وفي المعرفة عامة) والمجموع العضوي للوعي (أو للفردية).

مشكل المتكلم (والإنسان، والذات المتكلمة، ومؤلف الملفوظات الخ) لا تتعامل اللسانيات سوى مع نسق اللغة ونسق النص، بيد أن كل ملفوظ (حتى صيغة الاحترام المسكوكة) يمتلك شكلاً محدداً للمؤلف (وللمتلقي).

# حواشي حول الأنثربولوجيا الفلسفية

صورتي الخاصة المكونة لدي عن نفسي، ما هي مميزات تمثلنا لذاتنا، لـ "أنانا" في كله؟ أين يكمن الفرق في المبدأ بين هذا التمثيل وتمثيل الآخر؟ الصورة / أنا، أو الفكرة، أو الإدراك والإحساس بوجود هذه الصورة ما هي مكوناتها؟ (كيف يتمظهر فيها، على سبيل المثال، تمثيل جسمنا الخاص بنا، مظهرنا الخارجي الخاص بنا وماضينا الخاص بنا، الخ)؟ ماذا أقصد بـ "أنا" في كلامي وفي معيشي: "أنا أحيا" "سأموت" الخ. ("أنا موجود" و"لن أوجد")؟ أنا لأجل أنا، أنا لأجل الآخر. الآخر لأجلي أنا. ما هو ممنوح لي، في نفسي، مباشرة، وما هو ممنوح لي بواسطة الآخر. الحد الأدنى والحد الأقصى - الإدراك البدائي للذات والوعي المركب بها. لكن الأقصى لا يقوم سوى بتطوير ما تم إيداعه في الأدنى، مسبقاً. التطور التاريخي للوعي بالذات والمرتبط بوسائل التعبير من خلال العلامة (واللغة أساساً). تاريخ السيرة الذاتية (ج. ميش G.MISCH) المكونات المتشاكلة لصورتي. الإنسان أمام المرآة. مرآته، الـ "لا أنا" في "أناي" وبصيغة أخرى، أن يوجد بداخلي وأن يحضر في داخلي، ما هو أكبر مني. إلى أي حد يكون الاتحاد، بين "أنا" و"الآخر" في صورة محايدة للإنسان، ممكناً؟ هناك بين الأحاسيس ما هو ممكن فقط إزاء الآخر (الحب مثلاً) وماهو ممكن فقط إزاء الذات (الحب الذاتي، حب النفس، العشق الذاتي). إن تخومي الزمنية والمكانية الفضائية لم تمنح لي - بيد أن الآخر يمنح لي بكامله داخل هذا الفضاء. الكون الفضائي - إنني اخترقه، أتسرب إليه، أما الآخر فهو يوجد فيه دوما، إن الإحساس المعيش يخزن ويسجل التمييز بين فضاء وزمن أناي، أما فضاء وزمن الآخر، فيمحيه التفكير المجرد. إن التفكير يبدع عالما مشتركا بين كل البشر، بمعزل عن العلاقة بالذات والآخر. ففي الإحساس البدائي والطبيعي بالذات، يمتزج" أنا" بالآخر، ليس هناك لا "أنانية" ولا "غيرية".

يختفي "أنا" في "الآخر" وفي الآخرين، ويصبو إلى أن يكون آخراً بالنسبة للآخرين، وأن يندمج بعمق في عالم الآخرين بصفته آخراً، وأن يزيح عبء الأنا المتفرد في العالم (عبء أنا لأجل الذات).

تهتم السيميائيات، أساساً، بضمان تبليغ رسالة تامة بواسطة شفرة تامة، بيد أن في الكلام الحي، يتم ابداع الرسالة للمرة الأولى داخل سيرورة التواصل، وفي الحقيقة، ليس هناك شفرة. مشكل تغيير الشفرة في الخطاب الداخلي (جيدكين JIDKINE).

الحوار والجدلية. أما الحوار فتنتزع منه أصواته (فصل الأصوات)، ونغميته (الوجدانية ـ المشخصنة)، الكلمة الحية والرد، فتنتقى منه مقولات مجردة وبراهين، وتوضع المحصلة في وعي مجرد، وهكذا نحصل على الجدلية.

السياق والشفرة. السياق غير مكتمل، فرضياً، وعلى الشفرة أن تكون مكتملة، الشفرة وسيلة تقنية للخبر وليست لها قيمة عملية ومبدعة في اكتساب المعارف. الشفرة ـ إنها السياق المنجز عمداً، والجامد.

في البحث عن الصوت الخاص. بحث المؤلف عن صوته الخاص، يصعد من إصراره، يجعل نفسه صغيراً، ومحدوداً أكثر، بل وأكثر بلاهة. لا يطفو على سطح الحياة بل يغوص إليها، لا يبقى على خط التماس معها، يصير بشراً مثل الآخرين. رفض التحفظ. رفض السخرية. غوغول Gogol بدوره كان يسعى إلى الجاد، ويبحث عن الأرضية الجدية: الإقناع (والتبليغ)، ونتيجة لذلك، السعي إلى أن يكون مقتنعاً بذاته. سذاجة غوغول. انعدام تجربته في الجد الجاد. ولهذا بدا له وجوب تجاوز الضحك. الخلاص وتحول البطل الضاحك. الحق في الكلمة الجادة، لا وجود لكلمة معزولة عن المتكلم وعن مقام هذا الأخير، وعن علاقته بالمستمع، وعن المقام الذي يربطهما (كلمة الرئيس والقسيس، الخ)، كلمة

الإنسان في حياته الخاصة، الشاعر، الناثر، الكاتب. محاكاة صاحب النبوءة، والرئيس والمعلم، والقاضي والمدعي العام (الاتهام) والمحامي (الدفاع)، والمواطن والصحفي. الكلمة العلمية ومادة بناءها الخالصة.

بحث دوستوييفسكي مثلاً. وعمله الصحافي اليومي، مذكرات كاتب. الالتزام. كلمة الشعب. كلمة الساذج ـ المتوهم (ليبيادكين ـ مشكين Lebiadline ـ Mychkine). كلمة الراهب. كلمة مدير الأملاك الأميرية. كلمة التائه. (ماكار MAKAR)، فهناك العادل، والمريد المتمرس، والقديس "والمتعبد في خلوته المظلمة" (بوشكين) ديمتري، القيصري المغتال. الطفل المعذب ودمعته الصغيرة. إننا ندين بالكثير لبوشكين (وهناك ما ينبغي الكشف عنه أكثر)، التصور القائم للكلمة الشخصية. المسيح بوصفه حقيقة، فهو من أسأل. الفهم المعمق لطبيعة الكلمة الشخصية. خطاب دوستوييفسكي عن بوشكين، كلام كل شخص منا وهو متجه للآخر، فالفرق الذي يختزل بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة يعمق مشكل كلمة المؤلف، فالبرهنة المادية الخالصة والعلمية، في الأدب، لن تكون إلا بارودية Parodique، بدرجات متفاوتة. الأجناس الأدبية في أدب روسيا القديمة (سيرة الشهداء والقديسين، المواعظ، إلخ)، وعموما الأجناس الأدبية في العصر الوسيط. الحقيقة غير المنطوقة عند دوستوييفسكي. الحقيقة المسكوت عنها، (قبلة المسيح)، مشكل الخرس، السخرية بوصفها بديل لنموذج خاص من الخرس. الكلمة المنفصلة عن الحياة: كلمة المعتوه والساذج ـ المتوهم، كلمة الطفل والمجنون، كلمة المحتضر، وجزئياً، كلمة المرأة. الهذيان، والحلم، والإشراقة (الإلهام). اللااكتراث. اللامنطقية. اللاإرادي. الصرع. مشكل صورة المؤلف. المؤلف الأول Auteur premier، اللامبدع، والمؤلف الثاني Auteur second، أي صورة المؤلف التي يبدعها المؤلف (الأول). المؤلف الأول هو المادة غير المبدعة، والتي تبدع. المؤلف الثاني

هو المادة المبدعة التي لا تبدع. لا يمكن للمؤلف الأول أن يكون صورة، إنه يتأبى عن كل تمثيل تشخيصي، وعندما نقوم بتمثيل المؤلف تشخيصيا، فإننا نحن من يبني هذه الصورة، إن من يبدع الصورة (المؤلف الأول) لا يستطيع أن يدخل الصورة المبدعة من طرفه. لا يمكن لكلمة المؤلف الأول أن تشكل كلمة تنتمي إليه في الأصل. لأنها كلمة تستلزم أن تضاد بما هو أسمى، ولا شخصي، (ببرهنة علمية وتجريب، بمعطيات موضوعية، بالإلهام، والإشراقة، والسلطة الخ). والمؤلف الأول إذا تدخل بقوله المباشر فإنه لا يستطيع أن يكون، ببساطة، كاتبا: إن الكاتب لا يستطيع أن يقول شيئاً باسمه الخاص (إنه يصير صحفيا أو واعظا أو عالما، الخ)، ولهذا يصير المؤلف الأول أبكما،... ويتم له ذلك في أشكال متنوعة للتعبير. الاختزال إلى الضحك (إلى السخرية)، إلى الحكاية الأمثولة.

لقد وضع مشكل الكاتب وموقعه كمؤلف أول، بحدة خاصة في القرن 18 (ارتباطاً مع انماط الأطراف السلطوية والأشكال السلطوية، وكذلك اندثار أشكال اللغة السلطوية). شكل المحكي البسيط، اللاشخصي، بلغة مكتوبة رغم قربها من الكلمة المنطوقة. لا يضع هذا النوع من المحكي مسافة فاصلة بين البطل والقارئ المتوسط. شرح الرواية في رسائل إلى الناشر. شرح المقصد إنه ليس قناعا، بل شخصية عادية مجسدة للإنسان العادي. (إن شخصية المؤلف الأول لا تستطيع أن تكون ذلك الإنسان العادي) إنه الوجود بذاته وهو يعبر بنفسه بلسان الكاتب (هايدغر).

أحياناً، يمثل الفنان نفسه، في الرسم (داخل ركن من لوحته عادة). البورتريه الذاتي، الفنان، الذي يمثل نفسه بصفته شخصية عادية، لا بصفته فنان، مؤلف اللوحة.

البحث عن الكلمة الشخصية، هو في الحقيقة، بحث عن كلمة لا شخصية، أكبر من ذاته، إنها سعي للانفلات من قبضة الكلمات الخاصة

والتي بواسطتها لا ننجح في قول شيءٍ ذي بال، فأنا بذاتي لا أستطيع أن أكون سوى شخصية، وليس مؤلفاً أولاً، وفي أغلب الحالات، فالمؤلف الذي يبحث عن الكلمة الشخصية هو المؤلف الذي يبحث عن جنس أدبي وعن أسلوب، يبحث عن موقع مؤلف، هذا هو المشكل الرئيسي الذي يطرح على الأدب المعاصر والذي يجعل المؤلف يهجر الجنس الروائي ويستبدله بالتركيب (المونطاج) الوثائقي، ويفضل عليه وصف الأشياء: هنا نصل النزعة الأدبية وإلى حد ما، أدب العبث، ويمكننا تحديد كل هذه الظواهر بصفتها تنوع لأشكال الخرس. ولقد كانت الرواية البوليفونية تتويجاً لمثل هذا البحث عند دوستوييفسكي الذي لم ينجح في ايجاد كلمة الرواية المونولوجية. ونجد خطوة مماثلة عند تولستوي التي اوصلت إلى المحكي الشعبي (النزعة البدائية) وإلى إدماج استشهادات من الانجيل L'Evangile (في الأجزاء الختامية). هناك خطوة أخرى تتجلى في إرغام العالم على تناول الكلمة للإصغاء إلى كلمة العالم ذاته (هايدغر).

دوستوييفسكي والسنتمنطالية (النزعة العاطفية) بحث في التحليل النوعي.

البوليفونية والبلاغة، الصحافة بأجناسها، وتصورها ك"بلاغة" معاصرة، كلمة البلاغة وكلمة الرواية، قوة الإقناع في الفن، وقوة الإقناع في البلاغة.

السجال البلاغي والحوار، الدائر حول الأسئلة والقضايا الكبرى، (حول الكل، وفي الكل)، الانتصار أو التفاهم المتبادل، كلمتي وكلمة الغير. الطابع الأول لهذا التعارض. وجهة نظر (موقع) الثالث، الغايات المحدودة للكلمة البلاغية، فالخطاب البلاغي يبني برهنته انطلاقاً من وجهة نظر الثالث (طرف ثالث ما). إن الطبقات العميقة للشخص لا تساهم فيها. في العصر القديم كانت التخوم بين البلاغة والأدب تتبع مساراً مغايرا، ولم تكن قطعية وجازمة، وذلك لعدم وجود فردية الشخصية العميقة بعد، بالمعنى الحديث، وسوف يتم ميلاد الفردية في

نهايات العصر الوسيط ("إلى نفسي" لصاحبه مارك أوريل Marc AUREL، إبكتيت Epictète، القديس أغسطين، والمناجاة les soliloquia، الخ). هنا يبتدئ التمييز بين الكلمة الشخصية وكلمة الغير.

في البلاغة، هناك الحق اللامتنازع فيه، هناك النصر الكلي، والقضاء على الخصم" أما في الحوار فإن القضاء على الآخر يعني القضاء على المدار الحواري الذي يضمن حياة الكلمة. في العصر القديم لم يكن هذا المدار الأعلى معروفا، إنه مدار لين، يسهل القضاء عليه، (إذ أدنى تعنيف لأي شيء ما أو أدنى إحالة إلى سلطة ما، يقضي عليه)، رازوميخين Razoumikhine وهو يتحدث عن الكذب كطريق إلى الحقيقة. تعارض الحقيقة والمسيح عند دوستوييفسكي. إن ما يتم الحديث عنه هو الحقيقة الموضوعية، اللاشخصية، بعبارة أخرى، الحقيقة من وجهة نظر الثالث. حكم الثالث هو حكم البلاغي، موقف دوستوييفسكي من المحلفين. الظلم والانصاف الاسمي. التهذيب الخارق لكل المقولات الشخصية، وتقع هذه الأخيرة في مدار وسيط بين الأخلاقي والجمالي.

"الميدان" عند دوستوييفسكي، تصوره كشيء وسيط (médium) بين اللاشخصي والشخصي، شاطوف CHATOV بصفته ممثل لهذا النموذج، الرغبة في التجسيد. أغلبية مقالات "مذكرات / يوميات كاتب" تتم في هذا المدار الوسيط، بين البلاغة والمدار الشخصي. (مدار شاطوف، مدار "الميدان" الخ)، هذا المدار الوسيط في "بوبوك" Bobock. تجاهل المدارات التي تتصل بالقانون، والدولة والاقتصاد والأعمال. تجاهل المدار العلمي (بوصفه إرث للنزعة الرومنطيقية)، وكذلك التي يتشكل ممثلوها من اللبراليين (كافلين Kaveline وآخرين). اليوطوبيا القائلة بإمكان خلق الجنة فوق الأرض بواسطة وسائل باطنية خالصة، زوال الوهم والسكر. المجهودات المبذولة للانفلات من السكر اللدني (الصرع). السكارى (العاطفية)، مارميلادوف وثيودور كرامازوف Marméladov, Théodore Karamazov.

دوستويبفسكي وديكنز. التشابه والاختلاف. "حكايات نوول وبوبوك" Noel et Bobock وكذلك "حلم رجل سخيف". الناس المساكين، المهانون والمذمومون، السكارى". السنتمنطالية.

نفي (وعدم فهم) مدار الضرورة هذا، الذي عبره تنتقل الحرية (إن على المستوى التاريخي او على المستوى الفردي ـ الشخصي)، من هذا المدار الوسيط الممتد من حاكم التفتيش الأعظم (في معنى الدولة، البلاغة، السلطة) إلى المسيح (بخرسه وقبلته).

كان "راسكولنيكوف" يريد أن يصير حاكماً مفتشاً أعظماً (ويأخذ على عاتقه الخطايا والمعاناة).

خصوصية البوليفونيا. الحوار البوليفوني وطابعه غير المكتمل (الحوار الدائر عن القضايا والأسئلة الكبرى) الفرديات غير المكتملة هي التي تجري مثل هذه الحوارات، وليست الذوات السيكولوجية ما يقوم بذلك، تفسخ هذه الفرديات (فائض مجاني).

إن كل كاتب كبير يسهم في مثل هذا الحوار، إنه يسهم فيه بعمله (أثره) كأحد أجزاء هذا الحوار، وهما لا يبدعان روايات بوليفونية. إن لردودهما في هذا الحوار شكلاً مونولوجيا، لكل واحد منهما عالمه الخاص أما باقي المساهمين في الحوار، بعالمهم الخاص، فإنهم يلبثون خارج العمل (الأثر l'œuvre). كل واحد يظهر بعالمه الخاص وبكلمته الخاصة، المباشرة، لكن الناشر، وبخاصة الروائي، يصطدم بمشكل الكلمة الشخصية، ولا يمكن لهذه الكلمة أن تكون كلمته هو، ببساطة، (مصدرها "أنا" المتكلم)، (كلمة الشاعر، صاحب النبوءة، الرئيس، العالم، وكلمة "الكاتب". الكلمة التي ينبغي تأصيلها. وجوب أن يكون ممثلاً لفرد ما. إن العالم يتوفر على نظرياته، وتجاربه، وتجريبيته، أما الشاعر فيعتمد على الإلهام واللغة الشعرية الخاصة، بينما لا يتوفر الناشر على مثل هذه اللغة الشعرية.

وحده دوستوييفسكي، ذلك البوليفوني العظيم، نجح في القبض على الطبيعة غير المكتملة للحوار الدائر حول القضايا الكبرى، نجح في القبض على ذلك في خضم تضارب الصراعات القائمة في الآراء والإيديولوجيات (في عصور مختلفة) على مستوى الزمنية الكبرى. أما الآخرون فهم منشغلون بالقضايا القابلة للحل، في حدود العصر.

يعتبر الصحفي قبل كل شيء إنساناً معاصراً، إنه ملزم بأن يكون كذلك، إنه يحيا في مدار الأسئلة القابلة للحل في المعاصرة، (أو على الأقل في زمن قريب)، إنه يساهم في حوار قد يكون مغلقاً، في حوار قد يصير حركة وفعلاً، أو يصير قوة ملموسة، إنه، تحديداً، المدار الذي تكون فيه الكلمة الشخصية ممكنة، وخارج هذا المدار لا تكون الكلمة الشخصية شخصية (فالشخص يكون دوماً أعلى من ذاته)، لا تستطيع "الكلمة الشخصية" أن تكون بمثابة الكلمة الأخيرة.

الكلمة البلاغية هي كلمة الإنسان العملي نفسه، أو الكلمة المتوجهة إلى الإنسان العملي.

وإذا أقحمت كلمة الصحفي في الرواية البوليفونية فإنها تبدو متواضعة في حضرة الحوار اللانهائي واللا مكتمل.

عندما ندخل العالم الصحفي لمبدع من طينة دوستوبيفسكي، نلاحظ تضييقا صادما للأفق، ولو أن المشاكل الاجتماعية والسياسية حلت مكان مشاكل حياة الأبطال الشخصية، فهؤلاء عاشوا وعملوا، وفكروا وجها لوجه أمام العالم بأكمله (أمام الأرض والسماء). فالقضايا الكبرى التي كانت تنبثق من داخل حياتهم الشخصية واليومية العادية، تجعلها أكثر رحابة، وتجعل الأبطال مساهمين في "الحياة الكونية بشكل رائع".

إن تقديماً مثل هذا للبطل، الممنوح بكامله للإنسانية، للعالم بأكمله، يشبه التراجيديا القديمة (وشكسبير) كما أنه يتميز عنها كثيراً في الوقت نفسه.

في الجدال البلاغي، هناك سعي للانتصار على الخصم، وليس الاقتراب من الحقيقة، هذا هو الشكل الأدنى للبلاغة، أما في أشكالها العليا، هناك سعي لحل مشكل يتقبل حلاً تاريخياً زمنياً، وليس لحل المشاكل الكبرى (وهنا لا تتدخل البلاغة).

الميطالسانيات (ما يسمى اليوم ب التداوليات)* وفلسفة الكلمة، التعليم القديم وهو يدرس اللوغوس. سان جان Saint ـJean. اللسان. الخطاب. التبادل اللفظي. الملفوظ. خصوصية التبادل اللفظي.

الإنسان الناطق، المتكلم، بصفة من وكيف يتصرف الإنسان المتكلم؟ (بمعنى في أي مقام). يتخذ مؤلف خطاب ما أشكالا متنوعة بدءا من الملفوظ المتداول، العادي، وانتهاءا بالأجناس الأدبية الكبرى، ويستعان طوعاً بأقنعة المؤلف، لكن هل نستطيع تصور ملفوظ نطقت به شخصية ما بدون قناع، وبدون مؤلف؟ إن الشكل الذي يتخذه المؤلف مرتبط بجنس الملفوظ، والجنس بدوره، مرتبط بموضوع وغاية وموقع الملفوظ، أشكال المؤلف والموقع التراتبي (المقام) للمتكلم. (رئيس، قيصر، قاضي، محارب، راهب، معلم، إنسان في حياته الخاصة، أب، ابن، زوج، زوجة، أخ، الخ)، الموقع التراتبي المماثل عند متلقي الملفوظ (مرؤوس، متهم، تلميذ، ابن، الخ). من يتكلم ولمن يتوجه؟ هذا ما يحدد جنس ولهجة وأسلوب الملفوظ ـ كلمة الرئيس، كلمة القاضي، كلمة المعلم، كلمة الأب الخ. هذا ما يحدد شكل المؤلف إذ إن شخصاً حقيقياً واحداً ووحيداً قد يتخذ أشكال مؤلف متنوعة، كيف تتجلى شخصية المتكلم وفي أي أشكال؟

لقد عرفت الأزمنة الحديثة ظهور تنوع كبير من أشكال المؤلف الحرفية (المهنية)، لقد تم احتراف شكل المؤلف الكاتب وانقسم إلى تنوع من الأجناس (الروائي، الشاعر، الغنائي المسرحي، الشاعر الملحمي، الخ)، قد

---

* المترجم.

يكون شكل المؤلف مزيفاً وعرفياً. يستطيع الروائي، مثلاً، استعارة كلام النبي أو الراهب أو القاضي أو المعلم أو الداعية، الخ. إنها سيرورة معقدة لصياغة أشكال خارج تراتبية في الأجناس. إن شكل المؤلف، وخاصة سجل هذا الشكل، هو تقليدي أساساً، ويعود للعصر القديم. إنه يتجدد في المقامات الجديدة، ولا يتم ابتكاره (مثلما لا تبتكر اللغة).

تنوع لا حصر له من أجناس الخطاب وأشكال المؤلف في التبادل اللفظي اليومي (إذ يتم إبلاغ ظواهر تعتبر مهمة أو ذات طابع حميمي، كما يتم طلب أو المطالبة بكل الأشياء، قد تقدم اعترافات غرامية، أو يتم تبادل النقاش أو المجاملات الخ)، وتختلف هذه الأجناس وفق المدارات التراتبية (الهرمية). مدار المألوف والمدار الرسمي بتفريعاتهما.

هل توجد هناك أجناس للتعبير الذاتي الخالص (في غياب شكل تقليدي للمؤلف)؟ هل توجد هناك أجناس بدون متلقين؟

غوغول. العالم بدون أسماء. ليس فيه سوى كنيات وألقاب، اسم الأشياء كنية بدوره، ليس من الشيء إلى الكلمة، بل من الكلمة إلى الشيء. الكلمة تبدع الشيء. التأصيل اللامشروط للفناء وللولادة معا، الابتهال والشتيمة ـ الانتقال من الأول إلى الثانية، وبين اليومي والفانطاستيكي ينمحي التخم الفاصل: بوبرشتشين Poprichtchine يصير ملكاً لإسبانيا، ويصير "أكاكي أكاكييفتش"Akaki Akakievitch، شبحاً يسرق معطفاً". مقولة الأخرق. "من الطريف إلى العظيم". إن الاحتفالية تمنح القوة للابتذالية وليومية اليومي la quotidienneté du quotidien. أسلوب المبالغة. وتعتبر المبالغة احتفالية دوماً (من ضمنها المبالغة الشائنة).

إن اللجوء إلى النثر لجوء للغة المألوفية ولغة الشارع، نارجني، غوغول Naregny, Gogol، الخوف والضحك. الاحتفالية التي تخترق الـ "روفيزوري le Revizor في كل أنحاءها الاحتفالية التي تصاحب وصول

وزيـارات تشيتـشكوف TCHITCHIKOV، الحفـلات الراقـصة والعـشاءات. تجليات الأقنعة. العودة إلى ينابيع الحياة اللفظيـة (المدح والـشتيمة)، والحيـاة المادية (من أكل وشرب، وجسد وحياة جسدية للأعضاء ـ الـتمخط، التثـاؤب، النوم، الخ) وفوق ذلك "عربة ترويكا" بجلاجلها.

الفرق بين نمط الحياة الواقعي والشعائر الرمزية، إنه فرق مـصطنع، إنه تعارض خاطئ، قد يقال: في ذلك الأوان كان الجميع يتنقـل بواسـطة "الترويكـا" بجلاجلـها، وذلـك هـو اليـومي، لكـن في اليـومي الـواقعي، الحقيقي، تحافظ التناغمية الكرنفالية على تناغميتها، أما في الأدب فإنها تستطيع أن تصير نغمة أساسية، إن اليومي المحـض هـو وهـم مـن صـنع الذهن، فاليومي يتوفر لدى الإنـسان علـى شـكل، ويخـضع هـذا الـشكل للـشعائر (علـى الأقـل "جماليـاً")، وعلـى هـذا الـصوغ الـشعائري تـستند الصورة الفنية، الذاكرة والوعي في شعائرية اليومي وفي الصورة.

ينعكس تداخل العلاقات الإنـسانية وتراتبيتهـا (هرميتهـا) الاجتماعيـة في الخطاب، تعالق وحدات الخطاب، الإدراك الحي لـما ينتمـي للـذات ولـما ينتمي للآخر في الحياة اللفظية. دور النغمة المهـم، اسـتثنائياً، عـالم الـشتيمة والقـدح، وعـالم المـدح ومـشتقاتهما: مـن إطـراء، وتملـق، ونفـاق وتواضـع وايحـاءات الخ، عـالم شـبه روحـي يـنعكس فيـه تعـالق المـتكلمين (الرتبـة، الهرمية، الخ) وهذا مظهر للحياة اللفظية قلما تمت دراسته، إنـه لـيس عـالم المجازات، ولا عالم النظائر، بل هـو عـالم الـسجل الشخـصي، إنـه التفـرد الذي لا يتم وفق الأشياء (من ظواهر وأفكار)، وإنما وفق عالم الآخـرين وعـالم الشخص. ولا يتحدد السجل بمادة محتوى الملفوظ أو بمعـيش المـتكلم، وإنـما بعلاقة المتكلم والشخص المخاطب (العلاقة برتبته، وأهميته، الخ).

انمحاء التخوم بين ما يخيف وما يضحك في صـور الثقافـة الـشعبية (وإلى حـد مـا، عنـد "غوغـول")، بـين المبتـذل والمرعـب، بـين العـادي والعجائبي، بين الدوني والعظيم.

الثقافة الشعبية وظروف العصر الجديد (غوغولي). الحلقات الوسطى، العدل. الجدلية. غوغول في بحثه عن مبررات (عن "هدف"، "منفعة" "حق"، الخ) للمشهد المضحك الذي يقدمه العالم، "الحياة المهنية"، "الخدمة"، "الموهبة" الخ. إن الحقيقة تشتمل، إلى حد ما، ودوما، على حكم قيمة، إلا أن حكم الحقيقة لا يشبه الحكم المعتاد.

إن النفي الخالص لا يبدع الصورة، هناك دوماً الأوان الإيجابي (حب، إعجاب)، حديث "بلوك" Blok عن السخرية. حديث ستانيسلافسكي STANISLAVSKI عن جمال اللعب ـ التمثيل الذي يقوم به ممثل صورة سلبية، فالفصل الآلي غير مقبول: السماجة والشخصية السلبية، الجمال وممثل الجمال.

تتجلى وحدة جميع الدراسات التي طلب مني كتابتها في وحدة التيمة (الموضوعة) مثلما تبدو إبان مراحل صياغتها.

إن وحدة الفكرة في طور تكوينها تخلف نوعاً من اللااكتمال الداخلي لتفكيري، ورغم ذلك لا أريد أن أجعل من العيب فضيلة، ففي أعمالي كثير من اللا كتمال الخارجي، وليس مصدر هذا اللا كتمال هو التفكير بنفسه، بل هو لا اكتمال مرتبط بنمط التعبير والعرض، ويكون الفصل بين هذين المظهرين صعباً بعض الأحيان، ولا يمكننا ربط ذلك بتوجه معين (البنيوية مثلاً)، إنني لا أقاوم الميل إلى التنوع والتعدد الاصطلاحي الذي يشمل ظاهرة واحدة ووحيدة، إنها تقاربات متباعدة دون إشارات للحلقات الوسطى.

# ملاحظات حول
# إبستمولوجيا العلوم الإنسانية

الفهم. ينقسم الفهم إلى أفعال متميزة تنصهر في الفهم الفعلي والحقيقي بشكل دائم، داخل سيرورة فهم واحدة ووحيدة. يتمتع كل فعل متميز باستقلال تام من حيث المعنى والمحتوى، وهو فعل نستطيع فصله عن الفعل الاختباري الملموس: أولاً، الإدراك النفسي ـ الفيزيولوجي للعلامة المادية (من كلمة ولون وشكل فضائي) ثانياً، التعرف على العلامة (باعتبارها معلومة أو مجهولة) وفهم دلالتها المتكررة العامة داخل اللغة، ثالثاً: فهم دلالتها في السياق المعطى (القريب، المجاور، والبعيد) رابعاً: الفهم الحواري الفاعل والاندماج في سياق حواري، وحكم القيمة ودرجة عمقه وكونيته.

إن الانتقال من الصورة إلى الرمز يظهر عمق واتجاه المعنى، إذ هناك علاقة جدلية بين التطابق واللاتطابق، حيث ينبغي فهم الصورة في ماهيتها وفي ما تدل عليه. ويظهر محتوى الرمز الأصلي عبر التسلسل الموصل لمعنى ينبغي علينا ربطه بفكرة الشمولية الكونية (فكرة الشمولية الكونية والإنسانية). إن العالم يتمتع بمعنى "صورة العالم الظاهرة في الكلمة" (باسترناك PASTERNAK) وتكون كل ظاهرة خاصة مغمورة بسديم مبادئ الوجود الأولى. هنا نعي لا تطابقنا الخاص مع المعنى، وفي هذا تميز عن الأسطورة.

في العلامة نجد "حرارة السر الخفي المنصهرة" (أفير نتسيف).

إنها لحظة تعارض بين ما ينتمي للذات وما ينتمي للغير. حرارة الحب وبرودة التفريد. التعارض والمواجهة. تأويل الرمز رمز بدوره، أو هو على الأقل تأويل خاضع للعقل، وبصيغة أخرى هو أقرب إلى "المفهوم" منه إلى غيره. يجب تحديد المعنى في كل عمقه وتعقد جوهره، وتصور فعل الفهم على أنه "كشف عما يوجد" عبر الفعل الذي به نراه ونتأمله، وللإضافة عبر البلورة الخلاقة التي نخضعه لها. وينبغي افتراض السياق اللاحق في امتداده. ضرورة عملية الربط بالكل التام. وعملية الربط بالسياق غير التام.

إن فهم المعنى على هذا الشكل (أي في السياق غير التام) ليس بالأمر الهين ولا المريح. لا نستطيع السكون إليه ولا الفناء فيه.

الدلالة والمعنى. ملء التذكر وافتراض الممكن. الفهم داخل سياقات متباعدة. في التذكر نأخذ بعين الاعتبار الأحداث المتلاحقة (في حدود الماضي)، أي أننا ندرك ونفهم ما تم تذكره في سياق ماضي غير تام. بأي شكل يزامن الكل الوعي؟ (أفلاطون وهوسرل).

إلى أي حد نستطيع الكشف والتعليق عن المعنى (معنى الصورة فقط) بواسطة معنى آخر متشاكل؟ الرمز والصورة. إن المعنى لا ينصهر في المفهوم. دور الشرح والتعليق. سوف نكون إزاء عقلنة نسبية للمعنى (التحليل العلمي المعتاد)، أو إزاء تعميق للمعنى بواسطة المعاني الأخرى (التأويل الفلسفي ـ الفني) التعميق بتوسيع المسافات السياقية.

يحتاج شرح البنيات الرمزية إلى سبر أغوار لا نهائية المعاني الرمزية، وبالتالي لن يصير الشرح علما بالمعنى الذي نعطيه له في العلوم الحقة.

لا يستطيع تأويل المعاني أن يكون علميا ومع ذلك فهو لا يفقد قيمته المعرفية. وقد يفيد مباشرة في الممارسة التي تمس الأشياء الملموسة.

ينبغي الاعتراف بـ "علم الرمز" La symbologie كشكل لمعرفة هي لا علمية ولكنها معرفة علمية مغايرة، لها قوانينها الداخلية الخاصة ولها من معايير الدقة ما يكفي" (أفير نستيف").

لا يوجد مؤلف عمل ما إلا بداخل كل هذا العمل، ولن نعثر عليه داخل عنصر منفصل عن هذا الكل ولا حتى داخل محتوى العمل الذي قد يعزل عن هذا الكل. يوجد المؤلف هناك حيث ينصهر المحتوى والشكل. لقد اعتاد النقد البحث عن المؤلف داخل المحتوى المنفصل عن الكل ـ محتوى يربطه بسهولة بالمؤلف كإنسان ينتمي لزمن محدد وله سيرة محددة ورؤيا إلى العالم محددة أيضاً (إذ تتداخل صورة المؤلف مع صورة الإنسان الحقيقي).

لن يصير المؤلف صورة، باعتباره كشخص، لأنه هو من يبدع الصور، بل يبدع نسقاً من الصور داخل العمل، ولذلك فإن ما نطلق عليه صورة المؤلف ليس سوى إحدى صور العمل (صورة لنموذج خاص). وليس من النادر أن يمثل الرسام نفسه في اللوحة (في زاوية منها) ولكنه أيضاً ينجز بورتريها ذاتياً، بيد أننا في البورتريه الذاتي لا نرى المؤلف باعتباره مؤلفا (إننا لن نتمكن من رؤيته) كما أننا لا نراه في عمل آخر له، بل تظهر صورة المؤلف بشكل أفضل في أحسن لوحات الفنان، لا يمكن أن يتم إبداع المؤلف المبدع داخل مدار هو من إبداعه، يتعلق الأمر بالمادة المبتدعة وليس بالمادة المبدعة. إننا لا نرى المبدع إلا داخل إبداعه وليس خارجه.

إن العلوم الحقة هي شكل من أشكال المعرفة المونولوجية: إذ يتأمل الذهن شيئاً ويصدر حكماً عليه، فهناك ذات واحدة تقوم بالإدراك المعرفي (التأمل) وتتكلم (تصدر حكماً)، وأمامها وضع الشيء الأبكم، نستطيع إدراك ومعرفة كل موضوع معرفة من ضمنها الإنسان باعتباره شيئا، لكننا لا نستطيع إدراك الذات ودراستها على أنها شيء، فهي بصفتها ذاتا لن تصير بكماء مع استمرارها كذات. ولهذا فإن المعرفة المكونة لدينا عنها لن تكون

سوى معرفة حوارية ـ ديلتي، DILTHEY ومشكل الفهم. مظاهر النشاط المعرفي المتعددة. النشاط الفاعل لمعرفة الشيء الأبكم وفي معرفة ذات أخرى، وبعبارة أوضح النشاط الحواري عند العارف le connaissant، النشاط الحواري بدرجاته لدى الذات الخاضعة للمعرفة الإدراكية. الشيء والشخص (الذات) باعتبارهما حدودا للمعرفة. درجات التشيؤ والشخصنة. وقائعية المعرفة الحوارية، اللقاء. حكم القيمة كصيغة ضرورية للمعرفة الحوارية.

العلوم الإنسانية ـ كعلوم تعالج الروح ـ وعلوم الآداب. الكلمة التي تشكل تباعا جزءا من هذه المباحث المشتركة بينها جميعها.

التاريخانية. المحايثة. التحليل، (الفهم والمعرفة الإدراكية)، التحليل المنغلق على نص معين. مشاكل تخوم النص والسياق، إن كل كلمة (وكل علامة) داخل نص ما تقودنا خارج حدود هذا النص. الفهم هو ربط نص بنصوص أخرى، التعليق والشرح. حوارية هذا الربط.

مكانة الفلسفة، تبتدئ الفلسفة من حيث تنتهي دقة العلموية، ومن حيث تبتدئ علموية مغايرة، تحديد الفلسفة ك"لغة واصفة" لكل العلوم، (لكل أنواع الوعي والمعرفة الإدراكية).

أن نفهم فذلك يعني أن نربط بنصوص أخرى، وأن نفهم داخل سياق جديد (سياقنا والسياق المعاصر والسياق الآتي). سياقات المستقبل المفترضة. الإحساس بأننا نتقدم خطوة إلى الأمام، بأننا تنقلنا في المكان. مراحل التقدم الحواري للفهم ـ في البداية، هناك النص المعطى، وفي الخلف ـ سياقات الماضي، وفي الأمام، افتراض وبداية السياق المقبل.

لقد نشأت الجدلية من الحوار (الجدل) لتعود إليه في مستوى أعلى (وهي عودة إلى حوار الأشخاص).

المونولوجية الهيغيلية في ظاهراتية الروح.

المونولوجية عند ديلتي وهي مونولوجية لم يتم الدفاع عنها حتى النهاية المرجوة.

التفكير حول العالم والتفكير داخل العالم، التفكير الذي يتجه إلى معانقة العالم والتفكير الذي يحس أنه داخل العالم (أو جزء منه). الحدث داخل العالم الذي نساهم فيه. العالم بصفته حدثاً (وليس كشيء موجود وجاهز).

إن النص لا يحيا إلا عبر اتصاله بنص آخر (السياق)، إذ عند نقطة التقاءهما يشع النور الذي يضيء الخلف والأمام، وهو يجعل النص مساهما في الحوار. نؤكد على أن الأمر يتعلق بالتقاء حوار بين النصوص (بين الملفوظات)، وليس باللقاء الميكانيكي ("التعارضي")، الممكن فقط داخل تخوم النص (وليس بين النص والسياقات)، بين عناصر هذا النص المجردة. بين العلامات داخل النص، وهو ضروري فقط كمرحلة أولى للفهم، (فهم الدلالة وليس المعنى). إضافة لهذا اللقاء هناك لقاء الأشخاص، وليس الأشياء. كلما جعلنا من الحوار نصاً مكثفاً وكلما محونا التمييز بين الأصوات (تعاقب المتكلمين) وهو أمر ممكن إلى أقصى الحدود (الجدلية المونولوجية عند هيغل)، فإن المعنى العميق يختفي، وكذلك فإننا نكون قد اصطدمنا بالقعر، وسوف نكون في حالة توقف وسكون.

إن التشيؤ الأقصى والكامل سوف يقود لا محالة إلى اختفاء عمق المعنى ولا نهائيته (اختفاء كل معنى). إن التفكير، الشبيه بسمكة في حوض ماء زجاجي، الذي يمس القعر والجوانب ولا يستطيع الغوص إلى الأبعد نحو الأعمق هو التفكير الوثوقي.

لا تتم إضاءة النص بالنصوص الأخرى (أو بالسياقات) وإنما بواقع الأشياء خارج النصية، وهذا ما يحدث عادة في "الشرح" الذي يشتغل على أساس سوسيولوجي معمم أو على أساس سيري أو على أساس سببي (بالمعنى

الذي يأخذه في العلوم الطبيعية)، أو على أساس تاريخانية غير مشخصنة (التاريخ المجهول). الفهم الحقيقي داخل حقول الأدب هو فهم تاريخي ومشخصن دوماً. وضع وتخوم الواقع. الأشياء أقوى رسوخاً من الكلمة.

وحدة المونولوج ووحدة الحوار الخاصة.

ليس في الملحمة الخالصة ولا في الغنائية الخالصة أي حصر، إذ لا يظهر الخطاب الحصري إلا في الرواية، تأثير الواقع خارج النصي في تكوين رؤية فنية وفي التفكير الفني عند الكاتب (وعند الفنان في حقل الثقافة عموماً).

إن للتأثيرات خارج النصية أهمية خاصة في المراحل المبكرة لتطور الإنسان. تحل هذه التأثيرات في الكلمة (أو في علامات أخرى) وهذه الكلمة هي كلمة الآخرين، وقبل كل شيء كلمة الأم، ولذلك تتحول "كلمة الغير" حوارياً لتصير "كلمة شخصية - غريبة" عبر كلمات "الغير" الأخرى، ثم تصير كلمة شخصية، مع انمحاء المزدوجتين إذا جاز القول، وهكذا تتمتع الكلمة مسبقا بطابع خلاق. دور اللقاء، دور الرؤية والإشراقة والإلهام، والوحي. انعكاس هذه السيرورة في رواية التعلم والتكوين، والسيرة الذاتية، وفي المذكرات الشخصية الحميمية وفي الاعترافات، الخ. على سبيل المثال لا الحصر، هناك أندريه روميزوف في روايته" العيون المعلقة، كتاب عقد وغياهب الذاكرة". الدور الذي يلعبه الرسم بصفته علامات للتعبير. وهنا تتجلى أهمية "كليم صانكين Klim Sanguine (تصور الإنسان كنظام من الجمل). المسكوت عنه. دوره وطابعه الخاص. مراحل الوعي اللفظي الأولى. اللاوعي الذي لا يصير عامل ابداع إلا على عتبة الوعي والكلمة (وعي مشكل الكلمة في جزء منه والعلامة في جزءه الآخر. الطريقة التي يتلقى بها وعيي انطباعات الطبيعة، فهذه الأخيرة أقوى رسوخا من الكلمة، الكلمة الموجودة بالقوة. تصور "المسكوت عنه" كحد أدنى "متموج" ك " فكرة ناظمة" بالمعنى الكانطي KANT " فكرة ناظمة للوعي المبدع".

سيرورة النسيان المستمر عند المؤلف ـ المؤتمن على كلمة الغير ـ تصير كلمة الغير مجهولة ومألوفة (في شكل مصاغ طبعا) يصير الوعي مونولوجيا بذاته. إننا ننسى كلياً العلاقة الحوارية الأصلية بكلمة الغير. يبدو وكأن هذه الكلمة قد تجسدت وانصهرت في كلمة الغير التي صارت مألوفة بعد أن اجتازت مرحلة الكلمة "الشخصية الغربية". إن الوعي الخلاق في طور الصوغ المونولوجي يتقوى بكلمات مجهولة. وسيرورة الصوغ المونولوجي هذه هامة جداً. وبعد ذلك فإن الوعي المصاغ مونولوجيا بصفته كلاً واحداً ووحيداً يندمج داخل حوار جديد، رفقة أصوات "الغير" جديدة وخارجية، وفي الغالب يقوم الوعي المبدع والمصاغ بتوحيد وشخصنة كلمات "الغير" التي صارت أصواتا للغير مجهولة في شكل رموز خاصة "صوت الحياة نفسها"، "أصوات الطبيعة"، "أصوات الشعب"، "صوت الآلهة" إلخ. دور كلام السلطة الذي لا يضيع مؤتمنه، كقاعدة عامة، والذي لا يصير مجهولاً.

النزوع إلى تشييء السياقات المجهولة، اللفظية المتعدية. فـ "أنا" الوحيد من يتحرك كشخص يبدع ويتكلم، أما ما تبقى فهو "حالة أشياء" تلعب دور أسباب وعلل تستدعي كلامي وتحدده. إني لا أحاور هذه الأشياء بل أنفعل ميكانيكياً، مثلما ينفعل الشيء إزاء إثارة خارجية.

تستدعي الظواهر اللفظية من قبيل الأمر والطلب والدعوة والتحريم والقسم والتهديد والثناء والوعيد واللعنة والمباركة إلخ، والتي تشكل قسماً هاماً في الواقع خارج السياقي، نقول إنها تستدعي لهجة موسومة بقوة، يمكننا أن نستعمل بها كلمات أو عبارات لا تدل على الأمر والوعيد.

ما يهم هو اللهجة المنفصلة عن العناصر الصوتية والدلالية للكلمة (ولعلامات أخرى). إن هذه الأخيرة تحدد النغمة المعقدة لوعينا الذي يشكل سياقا انفعاليا من القيم. من أجل فهم النص (فهم كلي للمعنى) الذي نقرؤه (أو نسمعه) وأيضاً في شكل معقد، لفعل ابداع (وتوليد) النص.

ينبغي العمل على أن تتكلم الأشياء. اللهجة التي تفعل في الأشخاص ميكانيكيا، بصيغة أخرى، ينبغي الكشف داخل عالم الأشياء عن الكلمة والنبرة الموجودة بالقوة، المفترضة وتحويلها إلى سياق معنى لدى الشخص ككائن مفكر ومتكلم وفاعل ومبدع. وهذا ما يحدث في كل شكل جاد وعميق من أشكال السيرة الذاتية والاستبطان ـ الاعتراف والخطاب الغنائي، الخ. والوحيد من بين الكتاب من وصل إلى أكبر عمق في تحويل الشيء إلى معنى هو دوستوييفسكي من خلال كشفه لأفعال وأفكار أبطاله الرئيسيين. فالشيء إذا بقي كشيء فهو يؤثر فقط في الأشياء، وللتأثير في الشخص، عليه الكشف عن قدرته المعنوية وأن يصير كلمة، أي الإسهام في سياق مفترض للمعنى اللفظي.

عند تحليل مسرحيات شكسبير SHAKESPEARE ندرك أن الواقع المؤثر في الأبطال قد تم تحويله كلياً إلى سياق من المعاني لأفعال وأفكار وانفعالات الأبطال، قد تكون عبارة عن كلمات (كلمة الساحرات، كلمة الشبح الخ)، أو عبارة عن أحداث أو ظروف تجد تعبيرها في لغة الكلمة المفترضة التي نفكر بها.

تصور المحتوى كشيء جديد، تصور الشكل كمحتوى قديم، معروف، جامد، ومسكوك. إن الشكل يستخدم كقنطرة ضرورية مؤدية إلى محتوى جديد، لم يعرف بعد. في الماضي كان الشكل عبارة عن رؤية إلى العالم ثابتة، معروفة ومقبولة بالإجماع. قبل الرأسمالية كانت الطريق بين الشكل والمحتوى أقل وعورة وأكثر تناغماً. كان الشكل عبارة عن محتوى خام غير جامد وغير مبتذل، بل كان مرتبطاً بمكتسبات إبداع جماعي مشترك (مثل الأسطوريات). كان الشكل نوعاً من المحتوى المباطن. كان محتوى عمل ما يبلور محتوى ينتمي مسبقاً إلى شكل معين وكان لا يبدع كشيء جديد ناجم عن مبادرة إبداعية فردية. ونتيجة لذلك كان المحتوى سابقاً على العمل، إلى حد ما، إذ لم يكن المؤلف يبدع عمله بل كان يطور ما استقر مسبقاً في التقليد الموروث.

الرموز هي العناصر الأكثر ثباتاً وفي الآن نفسه الأكثر انفعالية. إنهـا ترتبط بالشكل وليس بالمحتوى.

المظهر الدلالي في العمل، إن دلالـة هـذه العناصـر (كمرحلـة أولى في الفهم) هي في متناول أي وعي فردي، مبدئياً. لكن ما يـشكل فيهـا القـيم والمعاني (من ضمنها الرموز) ليس دالاً سوى بالنسبة للأفراد الذين تربطهم ظروف حياة مـشتركة والـذين تـربطهم عـرى الأخـوة ومـن هـم في منزلـة أعلى، في الطبقات العليا. هنـا تـتم المـساهمة، هنـا نـساهم في قيمـة عليـا (مطلقة إلى الحد الأقصى).

دلالـة التعجـب الانفعـالي الـذي يـسم القـيم داخـل الحيـاة اللفظيـة للشعوب. قد لا يكون لتعبير القيم الانفعالي طابعاً لفظيـاً ظـاهراً، وإنمـا باطنـا تعمل اللهجة على إظهاره. إن اللهجات الأساسـية والثابتـة أكثـر هـي الـتي تشكل عمقاً محدداً للهجة معينة بالنسبة لتشكيلة اجتماعيـة (أمـة، أو طبقـة اجتماعية أو شراكة أو وسط) وإلى حد ما لا يمكننا الحديث إلا عـبر لهجـات تبطل مفعول الخطاب المعبر عنه لفظيا، ويصير من جرائها نـسبياً بـل نـافلاً. وكثيراً ما تستعمل كلمات زائدة بمعناها الحرفي أو يتم تكرار الكلمـة نفـسها أو الجملة نفسها وهي لا تصلح إلا كسند مادي تقوم عليه اللهجة المرغوبة.

إن الأمر لا يتعلق باختزال محض إلى قاسم مشترك، فالـشيء شـيء والكلمة كلمة، (كلاهما يحتفظ بجوهره وغناه بالمعاني).

لا ينبغي نسيان أن الشيء والشخص طرفان وليسا جوهران مطلقان. لا يمكن للمعنى تغيير الظوهر المادية. ليس بإمكان المعنـى التـصرف كقـوة مادية، كما أنه لا حاجة له في ذلك، فهو أقوى من كـل قـوة، إنـه يغـير المعنى الشامل للحدث وللواقع دون تغـييره قيـد أنملـة لمكوناتـه الواقعيـة الوجودية، كل شيء يبقـى كمـا هـو، بـل ويغـتني بمعنـى مغـاير تمامـاً. (تنقيل المعنى داخل الوجود). تنتقل كلمة نص ما إلى سياق جديد.

إدماج المستمع (القارئ والمتأمل) داخل بنية ونسق العمل l'œuvre. المستمع (كمؤتمن على الكلمة) والذات الفاهمة. عندما يبدع المؤلف عملاً ما فهو لا يوجهه إلى المختصين في الأدب ولا يقتضي منهم فهماً علمياً، إنه لا يطمح إلى استنفار فرقة بحث، إنه لا يدعو منظري الأدب إلى مأدبته.

لقد اعتاد البحث المعاصر في الأدب (البنيوية أساساً) تحديد المستمع المحايث للعمل كمستمع مثالي، منزه الفهم، مثال للمستمع المسلم به في العمل. طبعاً ليس مستمعاً اختبارياً ملموساً، كياناً سيكولوجياً، بل صورة المستمع الحاضر، المطبوعة في نفس المؤلف. إنها من خلق الروح، مجردة. ويقابله المؤلف المجرد، المثالي. بفهمه على هذا الشكل يكون المستمع المثالي مجرد انعكاس على مرآة المؤلف، انعكاس هو عبارة عن مضاعفة ونسخ، لا يمكنه أن يضيف من عنده شيئاً شخصياً أو جديداً إلى العمل. العمل المفهوم بطريقة مثالية ـ وليس المبني على القصد ـ المكمل مثالياً أيضاً، وهي تفهم كافة من طرفه. إن المستمع يوجد في الفضاء نفسه والزمن نفسه مثل المؤلف. وللدقة أكثر فهو مثل المؤلف خارج الزمن وخارج الفضاء (وهذه حالة كل بناء عقلي مجرد). ولذلك لن يصير آخراً (غيرا) بالنسبة للمؤلف، لا يمكنه التمتع بالفائض المتعالي على غيريته. بين المؤلف والمستمع من هذا الصنف لا يقوم أي تفاعل أو علاقة فاعلة درامية، لأنهما ليسا أصواتا بل هما مقولتان مجردتان متساويتان في الداخل ومع الخارج. إنهما مجال للتجريدات التي فيها حشو ـ الصياغة الرياضية أو الميكانيكية، إنهما مجال اللاشخصية (تفكيك الشخصية).

عند قراءة أو كتابة نص معين لا يمكن حينها لسياق القيم خارج النصي، الأدائي أن يتحقق إلا جزئياً. فالجزء الأعمق من هذه القراءة وخصوصاً شريحتها الجوهرية أكثر والأكثر عمقاً، ستبقى خارج النص المعين والذي يمنحنا عمقاً حوارياً من أجل إدراكه وبهذا يرتبط مشكل بيئة العمل الاجتماعي وبهذا يرتبط الشرط اللفظي المتعدي.

إن النص، سواء المطبوع أو المخطوط أو الشفوي، بعبارة أخرى المتحقق (المعين) لا يعادل العمل في كله (أو الموضوع الجمالي). إن العمل يشمل بالضرورة أيضاً سياقه خارج النصي. يحل العمل في موسيقى السياق التنغيمي الخاص بالقيم والذي بداخله يفهم العمل ويحكم عليه، يتغير هذا السياق طبعاً حسب تلقي العمل الفني وهذا ما يولد تأثيره الجديد.

إن الفهم المتبادل لقرون ولآلاف السنين عند الشعوب والأمم والثقافات، إنه يضمن وحدة مركبة للإنسانية كافة، ولكافة الثقافات الإنسانية ويضمن وحدة أدب الإنسانية وكلها وحدات مركبة خفية. لا يتم الكشف عن هذه الظواهر إلا في بعد الزمنية الكبرى. ها هنا تأخذ كل صورة معناها وقيمتها، إذ عادة يكثر التحليل في الفضاء الضيق للزمنية الصغرى، أي المعاصرة la contemporanéité، في ماضي قريب ومستقبل مفترض، مرغوب فيه ومشكوك فيه. الأشكال الانفعالية القيمية لافتراض المستقبل كما تتجلى في اللغة - الكلام (الأمر والتمني والأمل والخوف). نحن غير آبهين باللامنتظر، الغامض والمفاجأة بالجدة المطلقة للمعجزة. إلخ. خصوصية العلاقة التنبئية بالمستقبل، اختزال الذات في تمثيل معين للمستقبل (المستقبل بدون "أنا").

زمن الفرجة المسرحية وقوانينها. إدراك الفرجة في الفترات التي وجدت بها، بل وهيمنت فيها الأشكال الدينية، الابتهالية والشعائرية الرسمية. طابع الأخلاق في المسرح.

التعارض بين الطبيعة والإنسان. السوفسطائيون وسقراط: لا تهمني الأشجار في الغابة بل يهمني الناس في المدينة.

طرفان اثنان، الفكر والممارسة، أو قل نوعان من العلاقات:

الشيء والشخص. كلما زاد عمق الشخص وبعبارة أخرى كلما اقترب من الطرف الآخر كلما قلت حظوظ تطبيق منهج معمم عليه. إن التعميم والشكلنة يلغيان ويمحوان الحدود بين الإنسان العبقري والأشياء المبتذلة.

التجريب والمعالجة الرياضية، نطرح سؤالاً ونتلقى إجابة، ويعد ذلك مسبقاً تأويلاً مشخصنا لسيرورة المعرفة داخل العلوم الحقة. الذات العارفة (العالم التجريبي). تاريخ المعرفة من خلال نتائجه وتاريخ البشر المشتغلين بالمعرفة (م. بلوخ M.BLOCH).

سيرورة التشيؤ وسيرورة الشخصنة، لا يمكن لهذه الأخيرة أن تكون صوغاً ذاتياً. الحد الفاصل ليس هو "أنا" بل إنه "أنا" له علاقات بأشخاص آخرين. يعني "أنا" و"الآخر"، "أنا" و"أنت".

هل هناك ما يطابق "السياق" في العلوم الحقة، في علوم الطبيعة على الأصح؟ إذ يرتبط السياق بالشخص، دوما. حوار لا نهائي ليس فيه "أول" و"آخر" كلمة - في علوم الطبيعة لدينا نسق موضوعي OBJECTAL [ لا - ذاتي ASUBJECTAL).

تفكيرنا (فكرنا) وممارستنا، الأخلاق وأفعالنا المسؤولة، التقنية، تفعل بين طرفين، بين العلاقة بالشيء والعلاقة بالإنسان. التشيؤ والشخصنة. ومن جملة أفعالنا نجد أفعالاً معرفية وأخلاقية تميل نحو طرف التشيؤ، دون الوصول إليه أبدا، أما الأفعال الأخرى فهي تنزع نحو طرف الشخصنة دون الوصول إلى حده النهائي.

لا تنبع الأسئلة والأجوبة من العلاقة (أو المقولة) المنطقية نفسها، لا يمكن وضعها في الوعي نفسه، وعي واحد ووحيد (لا مثيل له ومنغلق على ذاته). يولد كل سؤال جواباً جديداً، فالأسئلة والأجوبة تفترض تموضعاً خارجياً متتابعاً. إذا لم يولد عن الجواب سؤال جديد فإنه ينفصل عن الحوار ويتصل بنسق معرفي إدراكي لا شخصي في ماهيته.

هناك كرنطوبات Chronotopes متميزة، للسائل والمجيب وفضاءات للمعنى متميزة كذلك. ("أنا" و"الآخر") السؤال والجواب من منظور الوعي الثالث وفضاءه المحايد، حيث يفقد كل شيء شخصيته لا محالة حيث لكل شيء بديل.

الفرق بين الأبله والفض (الأحادي المعنى) كلمة "الغير" المدمجة، "شخصية - غريبة"، والتي تحيا أبدياً وتتجدد بشكل خلاق في السياقات الجديدة، وكلمات "الغير" الجامدة، الميتة، الكلمات - المومياء.

المشكل الأساسي عند هامبولت HUMBOLDT: إنه تعدد الألسن وتتجلى مقدمة وأساس الاشكالية في وحدة النوع الإنساني. إذ نبقى في مدار الألسن وبنياتها الشكلية (صوتية ونحوية) بيد أن في مدار الكلام داخل لسان واحد كيفما كان يوضع مشكل كلمة الذات وكلمة الغير".

(1) التشيؤ والشخصنة. التمييز بين التشيؤ، والاستيلاب، بين طرفي الفكر. تطبيق مبدأ التكامل.

(2) كلمة الغير وكلمة الذات. تصور الفهم كتحويل إلى كلمة "غريبة - شخصية". مبدأ التموضع الخارجي. التعالق المعقد بين الذات الفاهمة والموضوع المفهوم. بين كرنطوب الشيء المبدع وكرنطوب الفاهم الذي لا يدخل التجديد. أهمية الوصول إلى النواة المبدعة في الشخص، إذ بداخل هذه النواة المبدعة يستمر الشخص في الحياة، وبعبارة أخرى يصير الشخص خالداً.

(3) الدقة والعمق في العلوم الإنسانية. حدود الدقة في العلوم الطبيعية هي التطابق (أ = أ)، تتجلى دقة العلوم الإنسانية في تجاوز غيرية الآخر دون تحويله إلى شيء ينتمي للذات. (بدائل كل نوع أثناء التخاطب) لا نسمع كل ما هو "آخر".

المرحلة القديمة للشخصنة. (التشخيص الأسطوري الساذج). مرحلة تشيؤ الطبيعة والإنسان، دون فقدان التشيؤ. في هذه المرحلة لا يكون للتشخيص طابع الاسطورة، برغم أنه لا يعاديها بل يستخدمها، يستخدم لغتها (التي تم تحويلها إلى لغة رموز).

(4) سياقات الفهم. مشكل السياقات المتباعدة. تجديد المعنى تجديداً لا محدوداً داخل كل سياق جديد. الزمنية الصغرى (المعاصرة، الماضي القريب والمستقبل المرتقب ـ المرغوب). والزمنية الكبرى. الحوار اللانهائي واللامكتمل. الزمنية التي لا يموت فيها أي معنى. الكائن الحي في الطبيعة (العضوي). يساق كل ما هو غير عضوي خلال سيرورة التبادل داخل الحياة (لا يتم التعارض إلا في المجرد عندما نخرج هذين الكيانين من الحياة).

موقفي من الشكلانية؟ لدي فهم مختلف للتخصص. إن تجاهل المحتوى يقود إلى "جمالية مادية"، لا نريد "الفبركة" وإنما نريد الإبداع. إن مادة البناء لا تصنع إلا منتوجا "مفبركا". جهل التاريخية والتعاقب. الإدراك الميكانيكي للتعاقب. القيمة الإيجابية في الشكلانية: هي وضعها لمشاكل جديدة ومظاهر جديدة في الفن. يكتسي الجديد، في مراحله الأولى والأكثر إبداعية في تطوره أشكالا أحادية وقصوى.

موقفي من البنيوية؟ أنا ضد الانغلاق داخل النص. ضد المقولات الميكانيكية مثل "التعارض" و"فك الرموز" (تعدد الأساليب في "أوجين أنيفين" (رواية بوشكين)، هذا التعدد كما يؤوله لوتمان LOTMAN وكما أأوله أنا أيضاً). ضد كل شكلنة وكل تفكيك للشخصية، لكل العلاقات ذات الطابع المنطقي (بالمعنى الواسع). بالنسبة لي أسمع في كل شيء الأصوات وعلاقاتها الحوارية. فيما يخص مبدأ التكامل، هنا أيضاً، أدركه بطريقة حوارية. إنجازات البنيوية العظمى: مشكل الدقة والعمق، عمق ولوج الشيء (التشيؤ)، عمق ولوج الذات (النزعة الشخصية).

في البنيوية، هناك ذات واحدة ـ الباحث ـ تحول الأشياء إلى مفاهيم (تصورات)، بدرجة تجريد متغيرة، لن تصير الذات تصوراً، فهي تتكلم وتجيب. إن المعنى شخصاني، إنه يشمل جواباً، ويتوجه إلى شخص ما

ويفترض إجابة ما. إنه يستدعي وجود اثنين، (كحد أدنى للحوارية). ليست النزعة الشخصية ظاهرة سيكولوجية وإنما هي ظاهرة معنى.

لا توجد هناك كلمة "أولى" أو "أخيرة" كما لا توجد حدود للسياق الحواري. إذ يضيع هذا الأخير داخل ماض لا محدود ومستقبل لا محدود أيضا. المعاني الماضية نفسها هي تلك التي نشأت في الحوار مع القرون الماضية التي لم تستقر أبداً (المغلقة والمكتملة بالمرة). إن هذه المعاني تتغير دوماً وتتجدد في الحوار اللاحق لها، المقبل، داخل وفي كل جزء من أجزاء الحوار الجاري، نجد تعدداً لا حصر له ولا محدود من حيث المعاني المنسية، لكن في جزء معين من هذا الحوار وعند تداول الحوار وموازاة مع تطوره يتم استذكار معاني مجدداً، وسترى النور في شكل جديد (في سياق جديد). ليس هناك معنى يموت بطريقة مطلقة، كل معنى سيحتفل يوماً ما بانبعاثه. مشكل الزمنية الكبرى.

# معجم

# 'جمالية الإبداع اللفظي'

## A

| | |
|---|---|
| Accréditement | مصداقية |
| Accréditer | منح المصداقية |
| Achèvement | اكتمال |
| Acte | فعل |
| Action | حركة |
| Activité | نشاط |
| Actualité | راهنيه |
| Aléatoire | عرضي |
| Altérité | الغيرية |
| Alternance | تعاقب |
| Ame | نفس |
| Amour esthétique | حب جمالي |
| Anthropomachie | جدال فردي لفظي |

| | |
|---|---|
| Apprentissage | تعلم |
| Approche | مقاربة |
| Arabesque | فن الزخرفة العربي ـ ارابسك |
| Arbitraire | اعتباطي |
| Architectonique | المعمارية |
| Auto-objectivation | صوغ موضوعي ذاتي |
| Auto-projection | إسقاط ذاتي |
| Auteur | مؤلف |
| Autobiographie | سيرة ذاتية |
| Autorial | متصل بالمؤلف |
| Autre | الآخر |
| Autrui | الغير |
| Aventure | مغامرة |
| Axiologie | اكسيولوجيا (علم القيم) |
| Axiologique | اكسيولوجي |

**B**

| | |
|---|---|
| Baroque (roman-art) | الباروك (رواية ـ فن) |
| Beau(le) | الجميل |
| Beauté (la) | الجمال |
| Bien(le) | الخير |

| | |
|---|---|
| Biens(les) | ممتلكات |
| Biographie | سيرة |
| Biographique | سيري |
| Bivocal | مزدوج الصوت |
| Bivocalité | ازدواجية الصوت |

## C

| | |
|---|---|
| Caractère | المزاج (الشخصية) |
| Caractérologique | الطبائعية |
| Catégorie | مقولة ـ فصلة |
| Causalité | سببية |
| mouvant Chaos | السد يم المتحرك |
| Chœur | الصوت الجماعي |
| Choral | كورال |
| Chose-là | موضوع ـ هناك |
| Chronotope | كرونطوب (زمكان) |
| Chronotopicité | كرونطوبية |
| Co-auteur | مؤلف ـ مشارك |
| Coefficient | معامل |
| Coïncidence | تطابق |
| Comique | كوميدي (مضحك) |

| | |
|---|---|
| Composition | تأليف |
| Compositionnel | تأليفي |
| Concept | مفهوم |
| Conception | تصور |
| Conceptualisation | صورنة |
| Configuration | تشكل |
| Contenu | محتوى |
| Contexte | سياق |
| Contradictio in adjecto | تناقض في الألفاظ |
| Conscience | وعي |
| Consubstantiel | مشترك الجوهر |
| Convention | عرف.مواضعة |
| Cosmogonie | نشكو نية |

**D**

| | |
|---|---|
| Démenti esthétique | تكذيب جمالي |
| Dépositaire | مؤتمن |
| Devenir | صيرورة |
| Dialogique | حواري |
| Dialogue | حوار |
| Didactique | تعليمي |

| | |
|---|---|
| Différenciation | مباينة |
| Distanciation | مباعدة |
| Don | هبة |
| Donateur | واهب |
| Donné | معطى |
| Drame | دراما |
| Dramatique | درامي |
| Duplication | مضاعفة |
| Dynamique | دينامية |
| **E** | |
| Ecart | انزياح |
| Ego | القرين |
| Einfuhlung | التقمص (ألمانية) |
| Emotif | انفعالي ـ وجداني |
| Empirique | تجريبي ـ اختباري |
| Enoncé | ملفوظ |
| Enonciation | تلفظ |
| Entourage | محيط |
| Epique | ملحمي |
| Epopée | ملحمة |

| | |
|---|---|
| Epreuves | اختبارات ـ محن |
| Erotique | ايروسي |
| Espace | فضاء |
| Eternité | خلود ـ أبدية |
| Etre | كينونة |
| Etre-existence | كينونة ـ وجود |
| Etre-là | كينونة هنا |
| Etre-là-déjà-accompli | كينونة ـ هنا ـ منجزة ـ سلفا |
| Evaluation | تقييم |
| Evénement | حدث |
| Evénementiel | حدثي ـ وقائعي |
| Evénementialité | وقائعية |
| Evolution | تطور |
| Expressif | تعبيري |
| Expressivité | تعبيرية |
| Existence | وجود |
| Existentiel | وجودي |
| Exotopie | تموضع خارجي |
| Exotopique | متموضع خارجياً |
| Extérieur | خارج |

| | |
|---|---|
| Extériorité | خارجية ـ برانية |
| **F** | |
| Factuelle | فعلية |
| Fantastique | فانطاستيك (عجائبي) |
| Figural | تشخيصي |
| Figuratif | تصويري |
| Finalité | غاية |
| Fini | منجز ـ تام |
| Filtre | مصفاة |
| Forme | شكل |
| Formation | تكوين |
| Frontière | تخم |
| **G** | |
| Gnoséologique | معرفاتي ـ متصل بنظرية المعرفة |
| Gnostique | غنوصي، عرفاني |
| **H** | |
| Harmonie | تناغم |
| Harmoniques | تناغميات |
| Hédonisme | مذهب المتعة |
| Héros | بطل |

| | |
|---|---|
| Héroïque | بطولي |
| Héroïsation | الصوغ البطولي |
| Homme bâtisseur | الإنسان الباني |
| Homme de trop | الإنسان الدخيل |
| Horizon | أفق |
| Hors de face à | خارج و أمام الحدث |
| Hypocoristique | ألفاظ التصغير |
| Hybride | هجين |
| Hybridisation | تهجين |

## I

| | |
|---|---|
| Idéalisation | أمثلة ـ صياغة مثالية |
| Idylle | رواية الغرام الريفية |
| Immanent | محايث |
| Immanentisation | صياغة محايثة |
| Individuation | تفريد |
| Inhérent | مباطن |
| Intention | مقصد |
| Intentionnalité | مقصدية |
| Introspection-confession | استبطان ـ اعتراف |
| Intuition | حدس |

**J**

| | |
|---|---|
| Journal intime | يوميات شخصية (حميمية) |
| Jugement de valeur | حكم قيمة |

**L**

| | |
|---|---|
| Langue | لسان |
| Leurre artistique | خدعة فنية |
| Lexicographie | علم المعاجم وصناعتها |
| Linguiste | لساني (لغوي) |
| Linguistique | علم اللسانيات |
| Lien (nécessaire) | رابط (ضروري) |
| Libre arbitre | حرية الاختيار |
| Locuteur | متكلم |
| Logique (la) | منطق |
| Lokalitat | موضع ـ منطقة |
| Lyrique | غنائي |
| Lyrisme | غنائية |

**M**

| | |
|---|---|
| Manifeste(le) | بيان |
| Matériau | مادة بناء |
| Mémoires intimes | مذكرات خاصة |

| | |
|---|---|
| Mœurs | عادات ـ طباع |
| Modalités | طرائق |
| Moi-pour-moi | أنا ـ لأجل ـ أنا |
| Mort épicurienne | موت أبيقورية |
| Monade(Leibniz) | الجوهر البسيط |
| Motivation de l’acte | تبرير الفعل |

## L

| | |
|---|---|
| Le mot | الكلمة |
| Le mot de personne | كلمة اللا احد |

## N

| | |
|---|---|
| Narcissique | نرجسي |
| Narration | سرد |
| Narrateur | سارد |
| Narratologie | علم السرد (سردلوجيا) |
| Narratologue | عالم سرديات |
| Nécessité | ضرورة |
| Normatif | معياري |
| Noir (roman) | رواية الرعب |
| Objectivation | صوغ موضوعي |
| Œuvre | اثر ـ عمل |

## L

| | |
|---|---|
| L'œil qui voit | العين التي ترى |
| (La culture de)l'œil | (ثقافة) العين |
| Oral | شفوي |

## P

| | |
|---|---|
| Panégyrique | 1- تأبين ـ رثاء 2- مدح |
| Passivité malheureuse | سكون شقي |
| Personnage | شخصية |
| Phénoménologie | ظاهراتية |
| Phénoménologue | ظاهراتي |
| Picaresque | شطاري ـ غماري |
| Polyphonie | بوليفونيا ـ تعدد الأصوات |
| Position | موقع |
| Pré-donné | معطى ـ مرتقب |
| Processus | سيرورة |
| Psychologie | علم النفس |
| Psychologisé | مصاغ نفسياً |

## R

| | |
|---|---|
| Raison | عقل |
| Raison | علة |

| | |
|---|---|
| Raison d'être | علة وجود |
| Réaction | رد فعل |
| Réaliste | واقعي |
| Réalisme | الواقعية |
| Réception | تلقي |
| Récepteur | متلقي |
| Relation | علاقة |
| Remémoration | تذكر |
| Représentation | تمثيل |
| Représenté | ممثل |
| Se représenter | تمثل |
| Réquisitoire | مرافعة الاتهام |
| Rêve | حلم |
| Rêve onirique | حلم رؤيوي |
| Rêverie | حلم يقظة |
| Rêverie débridée | حلم مجنح |
| Responsive (attitude) | استجابي (موقف) |
| Roman | رواية |
| Rythme | إيقاع |

## S

| | |
|---|---|
| Salut(le) | الخلاص |
| Satire | هجاء ـ نقد ساخر |
| Satirisation | صوغ هجائي |
| Scripteur | ناسخ ـ كاتب |
| Sexuelle (approche) | مقاربة جنسية |
| Sens à venir | معنى آت |
| Situation | وضعية |
| Signification | دلالة |
| Socio-domestique | سوسيو ـ عائلي |
| Sophianité | سر التجلي |
| Sommeil enchanté | الإغفاءة المسحورة |
| Songe | رؤيا |
| Spatial | فضائي |
| Spatialisation | صوغ فضائي ـ تفضية |
| Spatio-temporel | فضائي ـ زمني |
| Spatio-sensoriel | فضائي ـ حسي |
| Spectacle | فرجة |
| Spectateur | متفرج |
| Sphère | مدار (التواصل) |

| | |
|---|---|
| Style | أسلوب |
| Stylisation | صوغ أسلوبي (اسلبة) |
| Stylisé | مصاغ أسلوبيا |
| Stratification | تنضيد |
| Structural | بنيوي |
| Structuration | صوغ بنيوي (بنينة) |
| Structure | بنية |
| Surplus | فائض |
| Sympathie | تعاطف |
| Symbole | رمز |
| Symbolisation | صوغ رمزي (ترمين) |
| Symbologie | علم الرموز |
| Syntagme | مركب |

**T**

| | |
|---|---|
| Thème | موضوعة (ثيمة) |
| Thèmatisation | صياغة موضوعاتية |
| Théomachie | جدال لفظي لاهوتي |
| Tempéraments (rose des) | (زهرة) الأمزجة |
| Temporalité | زمنية |
| Temporel | زمني |

| | |
|---|---|
| Tout(le) | (ال) كل |
| Tout (de l'homme) | كل (الإنسان) |
| Tout fait | تام و جاهز |
| Tradition | تقليد |
| Transcendant | متعالي |
| Transfiguration | تحويل |
| Trans-littéraire | عبر أدبي |
| Type | نموذج |
| Typisation | صوغ نموذجي |
| Typologie | نمدجة |

## U

| | |
|---|---|
| Unité | وحدة |

## V

| | |
|---|---|
| Valeur | قيمة |
| Variante | تنويع |
| Vécu | معيش |
| Verbal | لفظي |
| Visible | مرئي |
| Vision | رؤية |
| Visuel | بصري |

| | |
|---|---|
| Volitif | إرادي |
| Vraisemblance | محتملية |

# فهرس
# الأعلام والمؤلفات والشخصيات

يضم هذا الفهرس:

1- أسماء الأعلام المرفقة في بعض الحالات بالمؤلفات (أو الأعمال) التي يرجع إليها باختين ضمنياً.

2- عناوين المؤلفات وأسماء الشخصيات التي يوردها باختين بدون مرجع.

3- الاستشهادات التي ترد في النص بدون مرجع.

أفيرنتسيف. Averintsev 1937. عالم لغوي سوفييتي.

بلزاك Balzac 1799. 1850. كات فرنسي.

بارطلمي. القس جان جاك. Barthélemy Abbé Saint Jacques 1716. 1795.

بودلير Baudelaire 1821. 1867. شاعر فرنسي.

بيلوي. Belyj 1880. 1934. كاتب روسي.

برغسون. Bergson. 1859. 1941 فيلسوف فرنسي.

برنار دو كلير فو Bernard de Clairvaux 1090. 1153 (توجيهات نحو نشيد الإنشاد).

بيلنسكي. Bielinski. 1811. 1848 ناقد روسي.

بلوخ، مارك. Bloch. 1886. 1944 مؤرخ فرنسي.

بلوك. Blok. 1880. 1921. شاعر روسي. مقالة "الفن والثقافة".

بوبوك. Bobok. (ي. م. دوستوييفسكي)

بوكاشيو. Boccace. 1313. 1375. كاتب إيطالي.

بوفاري. Bovary (ي.م: فلوبير).

برونو. Bruno. 1860. 1938 لغوي فرنسي.

بيرون. Byron. 1788. 1824 شاعر إنجليزي.

كارو. Caro. 1507. 1566. شاعر إيطالي "ليس المهم الأشجار في الغابة..". (فيدر. ي. م: أفلاطون).

سرفانتيس. Cervantes. 1547. 1616. كاتب إسباني.

شاخماطوف. Chakhmatov. 1861. 1920. لغوي روسي. "السديم المتحرك" (قصيدة ما الذي يبكيك يا ريح الآماسي؟). (ي.م. تيوتشيف).

إيخنباوم. Eikhenbaum. 1866. 1959 ناقد روسي.

طفولة، مراهقة وشباب Enfance, adolescence, jeunesse (ي. م: تولستوي).

إبكتيت. Epictéte. 50. 158 فيلسوف روماني.

إيشنباخ. Escenbach. 1170. 1220 شاعر ألماني.

الإثيوبيات. Ethiopiques. (ي. م: اليود ور).

فاوست. Faust. (ي. م: غوته).

فينيلون. Fénelon. 1651. 1715 كاتب فرنسي.

فيدلر . Fiedler. 1841. 1895 فيلسوف ألماني.

فلدينغ. Fielding. 1707. 1754 كاتب إنجليزي.

فلوبير. Flaubert. 1821. 1880 كاتب فرنسي.

فرانسيون. Francion. (ي. م: سوريل).

فرانسوا داسيز. François d'Assises. 1181. 1226 راهب وشاعر إيطالي.

الإخوة كرامازوف. Les Fréres Karamazov. (ي.م: دوستوييفسكي).

فرويد. Freud. 1856. 1939 طبيب وعالم نفساني نمساوي.

غارغانتويا وبانطارويل. Gargantua et Pantagruel. (ي.م: رابليه).

غيسنر. Gessner. 1730. 1788. شاعر سويسري.

جيل بلا. Gil Blas. (ي.م: لوساج).

جيوطو. Giotto . 1266. 1337 رسام إيطالي.

غملان. Gmelin. 1745. 1820 رسام ونحات ألماني.

غوته. Goethe. 1749. 1832 كاتب ألماني.

سفر إلى إيطاليا.

الشعر والحقيقة.

غوغول. Gogol. 1809. 1852 كاتب روسي.
غومبيرز. Gomperz. 1832. 1912 فيلسوف ألماني.
غونشاروف. Gontcharov. 1812. 1891 كاتب روسي.
غوركي. Gorki. 1868. 1936 كاتب روسي.
نحو اللغة الروسية. Grammaire. (منشورات الأكاديمية موسكو. 1952).
غرانديسون. Grandison. (ي. م: ريتشارد سون).
غريبويدوف. Griboiedov. 1795. 1829 كاتب مسرحي روسي.
غريغوروفتش. Grigorovitch. 1822. 1899 كاتب روسي.
غريملسهوسن. Grimmelshausen. 1621. 1676 كاتب ألماني.
غروس. Groos. 1861. 1946 مؤرخ فن ألماني.
حرب وسلم. Guerre et Paix. (ي. م: تولستوي).
غنيتشلي. Gukovski. 1230. 1276 شاعر إيطالي.
غوكوفسكي. Guinicelli. 1902. 1960 ناقد سوفييتي.
غويو. Guyau. 1854. 1888 فيلسوف فرنسي.
غوزمان دالفاراش. Guzman d' Alarache. (ي. م: اليمان ماطيو).
غفوزديف. Gvozdev. 1892. 1959 لغوي روسي.
هانزليك. Hanslik. 1825. 1904 عالم موسيقي ألماني.
هازناك. Harnack. 1851. 1930 عالم لاهوت ألماني.
هارتمان. Hartmann. 1842. 1906 فيلسوف ألماني.
هيغل. Hegel. 1770. 1831 فيلسوف ألماني.
هايدغر. Heidegger. 1889. 1976 فيلسوف ألماني.
هينه. Heine. 1797. 1856 شاعر ألماني.

هليودور. Héliodore. كاتب يوناني من القرن الثالث.

هنري دوفتيردينغن. Henri d' Ofterdingen. (ي. م: نوفاليس).

هيردر. Herder. 1744. 1803 كاتب وفيلسوف ألماني.

هيلدبراند. Hildebrand. 1847. 1921 نحات ومؤرخ فن ألماني.

هيبل. Hippel. 1711. 1796 كاتب ألماني.

هيرتزل. Hirtzel. 1846. 1917 لغوي ألماني. (الحوار في البحث التاريخي الأدبي ليبزغ. 1895.

هولباخ. Holbach. 1723. 1789 فيلسوف فرنسي.

هامبولدت. Humboldt. 1727. 1835 فيلسوف لغة ألماني. (عن اختلاف بنية اللغات الإنسانية وتأثيرها في نمو الإنسانية الذهني. 1820).

هوسرل. Husserl. 1859. 1938 فيلسوف ألماني.

جاكوبي. Jacobi. 1743. 1811 فيلسوف ألماني.

جاسبرس. Jaspers. 1743. 1811 فيلسوف ألماني.

جان بول. Jean – Paul. 1763. 1825 كاتب ألماني.

جيدكين. Jidkine. 1893 لغوي سوفييتي. "نقل الشفرة في الخطاب الداخلي". مشكل لغوي. عدد 6. 1964).

كانط. Kant. 1724. 1804 فيلسوف ألماني.

كرامزين. Karamzine. 1766. 1826 كاتب ومؤرخ روسي.

كارسيفسكي. Karcevski. 1881. 1955 لغوي روسي.

كارينين. Karénine. "شخصية آنا كارينين. (ي. م: تولستوي).

كافلين. Kaveline. 1818. 1885 مؤرخ وفيلسوف روسي.

كيلير. Keller. 1819. 1890 كات سويسري.

كيركغارد. Kierkgaard . 1813. 1855 فيلسوف دنمركي.

كليم صانغين. Klin Sanguine. شخصية في "حياة كليم صانغين (ي. م: غوركي).

كونراد. Konrad. 1891. 1970. لغوي سوفييتي.

لاكالبرونيد. La Calprenede. 1614. 1663 كاتب فرنسي.

لافرغ. Laorgue. 1860. 1887 شاعر فرنسي.

لانج. Lange. فيلسوف ألماني. 1855. 1921 "الفكر المنطوق كذب". قصيدة Silentium (ي. م: تيوتشيف).

لازاريوم دو طورم. Lazarillo de Tormes. قصة إسبانية مجهولة المؤلف ظهرت سنة 1554.

ليبيادكين. Lebiadkine . 1646. 1716 شخصية في "المسوسون".

ليبنتز. Leibmiz. 1646. 1716 فيلسوف ألماني.

يوناردو دافنتشي. Léonard de Vinci. 1251. 1292 فنان إيطالي.

لوحة "العشاء الأخير" la Céne.

ليرمونطوف. Lermontov. 1814. 1841 كاتب روسي.

لوساج. Le Sage. 1668. 1747 كاتب فرنسي.

ليسينغ. Lessing. 1729. 1781 ناقد وكاتب مسرحي ألماني.

لوسيبيوس وكليطوفون. Leucippe et Clitophon . (ي. م: تاتيوس).

ليويس. Lewis. 1775. 1818. كاتب إنجليزي.

لخاتشيف. Likhatchev. 1906 مؤرخ فن سوفيي.

ليبس. Lipps. 1851. 1914 فيلسوف وعالم نفساني ألماني.

لوهنشتاين. Lohenstein. 1870، 1965 كاتب ألماني.

لوسكي. Losky. 1635. 1685 فيلسوف روسي.

لوتمان. Lotman. 1922 سيميائي سوفييتي.

لوسيان. Lucien. 120. 180 كاتب من اليونان القديمة.

ماكار. Makar. شخصية في "المراهق" (ي. م: دوستوييفسكي).
ماليرب. Malherbes. 1721. 1794 كاتب فرنسي.
مان طوماس. Mann. Thomas. 1875. 1955 كاتب ألماني.
"المعطف". Le Manteau (غوغول).
مارك أوريل. Marc Auréle. 121. 180 إمبراطور روماني وفيلسوف.
مـارميلاطوف. Marmelatov. شخـصية في "الجريمـة والعقـاب" (ي. م: دوستوييفسكي).
ماركس. Marx. 1818. 1883 فيلسوف ألماني.
ميكائيل أنجلو. Michel Ange. 1475. 1564 فنان إيطالي.
ميش. Misch. 1878. 1965 عالم ثقافة فرنسي.
موليير. Moliére. 1622. 1673 كاتب مسرحي فرنسي.
مونطالفو. Montalvo. كاتب إسـباني مـن القـرن الخـامس عـشر (أماديس دو عول).
ميشكين. Mychkine. شخصية في "المعتوه" (ي. م: دوستوييفسكي).
نارجني. Narejny. 1760. 1825 كاتب روسي.
نيوتن. Newoton. 1642. 1727 فيزيائي وعالم رياضيات إنجليزي.
نيتشه. Nietzsche. 1844. 1900 فيلسوف ألماني.
نوفاليس. Novalis. 1772. 1801 فيلسوف وكاتب ألماني.
"الليالي البيضاء" Les Nits Blanches (ي. م: دوستوييفسكي).
أونيغين. Onéguine (ي. م: بوشكين).
لي بلمران. Les Palmerins (أبطال روايات الفروسية الإسبانية).
باسـترناك. Pastermak. 1890. 1960 شـاعر روسـي. قـصيدة "أغسطس" من ديوان "عندما يكون الجو صحواً".

ليز الطيبة La Pauvre Lise. (ي. م: كرامزين).
بيشكوفسكي. Pichkovski. 1878. 1933 لغوي روسي.
بيتشورين. Petchorine. شخصية في "بطل زماننا" (ي. م: ليرمونطوف).
بيطرارك. Pétrarque. 1304. 1374 شاعر إيطالي.
بيطرون. Pétrone. ؟. 66 كاتب لاتيني.
بيندار. Pindare. 518. 442 ق.م. شاعر من اليونان القديمة.
أفلاطون. Platon. 427. 347 ق.م. فيلسوف اليونان القديمة.
بلوطارك. Plutarque. 46. 127 كاتب وفيلسوف اليونان القديمة.
السكيرون. Les Poivrots. العنوان الأصلي لرواية "الجريمة والعقاب" (ي. م: دوستوييفسكي).
بونطوبيدان. Pontoppedan. 1857. 1943 كاتب روسي.
بوبرشتشين. Poprichtchine. شخصية في "يوميات مجنون" (ي.م: غوغول).
بوتبنيا. Potebnia. 1835. 1891 لغوي روسي.
بوشكين. Pouchkine. 1799. 1837 كاتب روسي.
راعب. Raabe. 1831. 1910 كاتب ألماني.
رابليه. Rabelais. 1494. 1553 كاتب فرنسي.
رادكليف. Radclife. 1764. 1823 روائية إنجليزية.
رافائيل. Raphaël. 1483. 1520 فنان إيطالي la Madone Sixtine.
راسكولنيكوف. Raskolnikov. شخصية في "الجريمة والعقاب" (ي. م: دوستوييفسكي).
رازوميخين. Razoumikhine. شخصية في "الجريمة والعقاب".
رومبرانت. Rembrandt. 1606. 1669 فنان هولندي. (بورتريه مع ساسكيا - دريسد).

روميزوف. Remizov. 1877. 1957 كاتب روسي.
لو روفيزور. Le Revizor. (ي. م: غوغول).
ريتشارد سون Richardson. 1689. 1761 طالب إنجليزي.
ريكرت. Rickert. 1863. 1936 فيلسوف ألماني.
ريغل. Riegel. 1858. 1905 منظر فن نمساوي.
رولان. Roland. 1866. 1944 كاتب فرنسي.
روسو. Rousseau. 1712. 1778 كاتب فرنسي.
سوسير (دو). Saussure de. 1857. 1919 لغوي سويسري.
شيلينغ. Schelling. 1775. 1854 فيلسوف ألماني.
شلير. Schiller. 1759. 1805 شاعر ألماني.
شليغل. Schlegel. 1772. 1829 فيلسوف وكاتب ألماني.
شوبنهاور. Schopengauer. 1788. 1860 فيلسوف ألماني.
سكوت. Scott. 1771. 1832 كاتب إنجليزي.
سكوديري (مادلين دو). Scudéry. 1607. 1701 روائية فرنسية.
شكسبير. Schakespeare. 1564. 1616 كاتب مسرحي إنجليزي.
سمبليسيسموس. Simplicissimus. (ي. م: غريملسهوسن).
سلوشفسكي. Sloutchevski. 1837. 1904 شاعر روسي.
سموليت. Smolett. 1721. 1771 كاتب اسكتلندي.
سقراط. Socrate. 470. 399 ق.م فيلسوف من اليونان القديمة.
سوريل. Sorel. 1597. 1674 كاتب فرنسي.
شبينغلر. Spengler. 1880. 1960 فيلسوف ألماني.
سبينوزا. Spinoza. 1632. 1677 فيلسوف هولندي.
شبيتزر. Spitzer . 1887. 1960 لغوي نمساوي. (الدراسات الأدبية الروائية ـ توبينغان. 1959).

سطانسلافسكي. Stanislavski. 1863. 1938 مخرج روسي.
سطافروغين. Stavroguine. شخصية في "المسوسون" (ي. م: دوستوييفسكي).
سطاندال. Stendhal. 1783. 1842 كاتب فرنسي.
ستيرن. Sterne. 1713. 1768 كاتب فرنسي.
تاتيوس. Tatios. شاعر يوناني عاش في نهاية القران الرابع م.
تشيتشكوف. Tchitchikov. شخصية في "الأرواح الميتة" (ي. م: غوغول).
ثاكري. Thackeray. 1811. 1864 كاتب إنجليزي.
طومسون. Thomson. 1700. 1748 شاعر إنجليزي.
تيوتشيف. Tioutchev. 1803. 1881 شاعر روسي.
تولستوي. Tolstoï. 1828. 1903 كاتب روسي.
طوماشفسكي. Tomachevski. 1890. 1957 ناقد روسي.
تورغنييف. Tourgueniev. 1818. 1883 كاتب ورسي. "لن يكون لك معبود".
(سفر الخروج. ي. م: الكتابات المقدسة).
تينيانوف. Tymianov. 1894. 1943 ناقد وكاتب سوفييتي.
أورفي. Urfé.1567. 1625 كاتب فرنسي.
ڤرلين. Verlaine. 1844. 1896 شاعر فرنسي.
ڤرنادسكي. Vernadski. 1863. 1945 مؤرخ فن روسي
ڤسلوفسكي. Veselovski. 1838. 1906 لغوي روسي.
"الحياة الكونية المبهرة" (قصيدة: الربيع ـ ي. م: تيوتشيف).
ڤينوغرادوڤ. Vinogradov. 1895. 1969 ناقد روسي.
ڤيرجيل. Virile. 70. 19 ق.م شاعر روماني.
ڤيشر.ر. Visher. R. 1807. 1887 مؤرخ فن ألماني.

ڤيشر. ت. Visher. T. 1847. 1911 مؤرخ ومنظر فن ألماني.
ڤولكلت. Volkelt. 1818. 1930 فيلسوف ألماني.
ڤوسلير. Vossler. 1872. 1949 لغوي ألماني.
ڤروبل. Vroubel. 1856. 1910 رسام روسي.
ڤيردير. werther. (ي. م: غوته).
والبول. Walpole. 1717. 1797 كاتب إنجليزي.
وييلاند. Wieland. 1733. 1813 كاتب ألماني.
ويتزل. Wetzel. 1747. 1819 كاتب إنجليزي.
ويلهلم مييستر. Wilhelm Meister. (ي. م: غوته).
وينكلمـــان. Winchelmann. 1717. 1768 عـــالم حفريـــات ومؤرخ فن ألماني.
ڤيطاسيك. Witasek. 1870. 1915 عالم نفساني نمساوي.
ووندت. Wundt. 1832. 1920 فيلسوف ألماني.
زينوفون. Xénophon. 430. 355 ق.م مؤرخ وفيلسوف يوناني.
زلنسكي. Zelinski. 1859. 1944 لغوي روسي.
زولا. Zola. 1840. 1902 كاتب فرنسي.
زوسيما. Zossima. شخصية في "الإخوة كرامزوف".

# الفهرس